

# हिन्दी उपन्यास कला

# हिन्दी उपन्यास कला



लेखक

डॉ० रामलखन शुक्ल

सन्मार्ग प्रकाशन, दिल्ली-७

© सन्मार्ग प्रकाशन, दिल्ली-७

प्रथम संस्करण, १९७२

मूल्य पन्द्रह रुपये

प्रकाशक

सन्मार्ग प्रकाशन

१६ यू० बी० बैंगलो रोड, दिल्ली-७

मुद्रक

सहयोगी प्रेस

२६८ मुट्ठीगज, इलाहाबाद-३

---

**Hindi Upnayas Kala By Dr Ram Lakhan Shukla Rs 15 00**

---

समर्पण

चिन्ता को

रामलखन शुक्ल



## दो शब्द

‘उपन्यास-कला’ को दो खंडों में प्रस्तुत किया गया है । प्रथम खंड में सैद्धान्तिक चर्चा है और द्वितीय में कुछ उपन्यासों के प्रति अपनी प्रतिक्रियाएँ व्यक्त की गई हैं । समस्त प्रतिनिधि उपन्यासों के सम्बन्ध में अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त नहीं कर पाया हूँ । संभव हैं भविष्य में ऐसा कुछ हो सके ।

यदि विद्वज्जनो को मेरे इस प्रयत्न से किंचित् भी सतोष प्राप्त होगा तो मैं अपने श्रम को सार्थक समझूँगा ।

वसंत पंचमी, स० १९५५

—रामलखन शुक्ल

## विषय-सूची



### प्रथम खंड—उपन्यास-कला-सिद्धान्त

१. उपन्यास : परिभाषा और विशेषता	१-१०
२. कथानक	११-२२
३. चरित्र-चित्रण	२३-३३
४. कथोपकथन	३४-३९
५. देश-काल-वातावरण	४०-४६
६. शैली	४७-५५
७. उद्देश्य	५६-६२
८. उपन्यास के प्रकार	६३-७९
९. आदर्श और यथार्थ	८०-८५
१०. उपन्यास क्या कला-रूप है ?	८६-९१

### द्वितीय खंड—प्रतिक्रियाएँ

१. गोदान	९५-१०३
२. नदी के द्वीप	१०४-११४
३. मृगनयनी	११५-१२४
४. दिव्या	१२५-१३२
५. बाणभट्ट की आत्मकथा	१३३-१४२
६. चार-चन्द्रलेख	१४३-१५२
७. अपने अपने अजनबी	१५३-१६३



**प्रथम संद**

## उपन्यास : परिभाषा और विशेषता

हिन्दी साहित्य में उपन्यास भी कुछ नवीनतम विधाओं में से एक है । अंग्रेजी में जिसे नॉवेल, कहते हैं, बंगला में उसे 'उपन्यास' नाम से अभिहित किया जाता है और बंगला के समान ही हिन्दी में यह विधा उपन्यास नाम से प्रचलित है । अंग्रेजी में 'नॉवेल' शब्द लैटिन 'Novus' शब्द से व्युत्पन्न हो कर आया है । 'Novus' का शाब्दिक अर्थ नवीन होता है । अंग्रेजी में 'नॉवेल' शब्द कुछ दिनों तक 'नवीन' और 'लघु गद्य कथा' दोनों अर्थों को व्योक्त करता था, किन्तु अठारहवीं शताब्दी के पश्चात् साहित्य विधा के रूप में यह प्रतिष्ठित हो गया और आज जिस अर्थ में उसका प्रयोग होता है, वह अर्थ भी निश्चित हो गया । इतालवी भाषा में 'नॉवेल्ला' (Novella) शब्द लघु कथा के लिए प्रयुक्त होता है । अंग्रेजी का 'नॉवेल' शब्द प्रत्यक्षतः 'नॉवेल्ला' से प्रभावित है जो 'Novus' से व्युत्पन्न हुआ है । इतालवी शब्द 'नॉवेल्ला' का अर्थ पारम्परिक से प्रतिकूल मौलिक कहानी ही नहीं होता, वरन् वह कहानी होता है जो वर्तमान में ही घटित हो अथवा जिसे घटित हुए अधिक समय न हुआ हो । इससे यह बात स्पष्ट हो जाती है कि नॉवेल नवीनता का व्योतन तो कराता ही है, साथ ही वह इस तथ्य का भी व्योतन कराता है कि उसका सम्बन्ध प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में वर्तमान जीवन से है । इस सामान्याभिधान का कुछ अर्थ अब भी विद्यमान है : उपन्यास जो सुदूर भूत के समय का चित्रण करता है, उसे ऐतिहासिक उपन्यास कहते हैं । यह एक विशिष्ट नाम है और संभवतः इसे विशिष्ट नाम इसलिए दिया जाता है कि यह विशिष्ट वस्तु का निरूपण करता है । यह संभवतः इस रूप में इस कारण से ग्रहण किया जाता है कि इसमें जिन वस्तुओं का निरूपण होता है, उनकी वास्तविकता सदिग्ध ही रहती है क्योंकि उन्हें न तो लेखक ने और न तो पाठको ने ही प्रत्यक्ष रूप में अनुभूत किया है । 'नवीन' अर्थ को प्राधान्य देने के कारण गुजराती के विद्वान 'नॉवेल' को नवल कथा कहते हैं और उर्दू साहित्य में 'नॉवेल' शब्द ही ग्रहण कर लिया गया है । मराठी में 'नावेल' को 'कादबरी' कहते हैं । संस्कृत में सुप्रसिद्ध ग्रंथ 'कादबरी' की रोचकता, सरसता और

कथावस्तु के आधार पर यह नामकरण हुआ है जो एक ओर परम्परा का प्रकाशन करता है तो दूसरी ओर 'नॉवेल' की मूलभूत विशेषता की ओर इंगित करता है। हिन्दी में व्यवहृत उपन्यास शब्द से भी कतिपय विशेषताओं का बोध होता है। उपन्यास—उप+नि+अस+घञ—के योग से बना है, जिसके अनेक अर्थ हैं : निकट रखना, धरोहर, अमानत, वक्तव्य, प्रस्ताव, सुभाव, भूमिका, प्रस्तावना, संकेत, उल्लेख आदि। 'उप' उपसर्ग में निकट का बोध होता है और 'न्यास' थाती या धरोहर का बोधक है। सामान्य अर्थ यह ग्रहण किया जा सकता है कि मनुष्य के निकट रखी हुई वस्तु। वर्तमान सदर्भ में इसका अर्थ-विस्तार हो गया है—वह वस्तु या कृति जिसको पढ़कर ऐसा लगे कि यह हमारी ही है, इसमें हमारे ही जीवन का प्रतिबिम्ब है, इसमें हमारी ही कथा हमारी भाषा में कही गई है। आधुनिक युग में जिस साहित्य विशेष के लिए इस शब्द का प्रयोग किया जाता है, उसकी प्रकृति को स्पष्ट करने में यह शब्द सर्वथा समर्थ है। यों तो उपन्यास शब्द का प्रयोग प्राचीन संस्कृत साहित्य में भी है। भरत ने 'नाट्यशास्त्र' में इसका उल्लेख प्रतिमुख सधि के एक उपभेद के रूप में करते हुए इसे 'उपपत्तिकृतोद्घर्षः' तथा 'प्रसादनम्' कहा है, अर्थात् किसी अर्थ को युक्तिपूर्ण ढंग से उपस्थित करने वाला तथा प्रसन्नता प्रदान करने वाला। अतः यह स्पष्ट है कि उपन्यास हमारे लिए कोई नूतन शब्द नहीं है और गुणाढ्य की 'बृहत् कथा', 'पंचतंत्र', 'बौद्ध जातक कथाओं' तक मजे में इसके सूत्र को खींच ले जाया जा सकता है।.....परन्तु हम दोनों को एक नहीं कह सकते। उपपत्तिकृतत्व और प्रसादनत्व इन दोनों मौलिक गुणों की रक्षा करते हुए भी उपन्यास ने अपने क्षेत्र को इतना व्यापक कर लिया है कि दोनों में गुणात्मक अंतर आ गया है। (हि० सा० को० भा० १)

'ऑक्सफोर्ड इंग्लिश डिक्शनरी' में नॉवेल का अर्थ है : एक काल्पनिक गद्यात्मक कथा या कहानी जो यथेष्ट लम्बी हो और जिसमें यथार्थ जीवन के प्रतिनिधि पात्र और क्रियाएँ कम या अधिक जटिल प्लॉट में चित्रित की जाती हैं।

उपन्यास निस्संदेह काल्पनिक साहित्यिक विधा है, तो भी इसकी विषय-वस्तु प्रायः यथार्थ घटनाओं से ग्रहीत की जाती है और लेखक जो वर्णनात्मक प्रणाली अपनाता है, वह मूलतः यथार्थ का वातावरण निर्मित करती है। उपन्यास का द्वैत महाकाव्य से सर्वथा विपरीत होता है जो यदि पूर्णतः ऐतिहासिक नहीं होता तो कुछ सीमा तक अकाल्पनिक अवश्य होता है। यद्यपि महाकाव्य का विषय पौराणिक ही होता है और इसमें जो वर्णनात्मक प्रणाली अपनाई जाती है वह विश्वसनीयता पर अधिक बल नहीं देती। उपन्यास और महाकाव्य में जो वैषम्य है वह ऐतिहासिक दृष्टि से अधिक स्पष्ट है : उपन्यास का उदय सभ्यता के अधिक विकसित स्तर पर हुआ है और औपन्यासिक दृष्टि तथ्य और कल्पना के पारस्परिक अंतर पर अधिक रही है।

नामांतर अवश्य है और प्रत्येक में अपनी-अपनी विशेषताएँ हैं, किन्तु यहाँ पर दोनों का अन्तर दिखाना अव्याजनीय नहीं है। भारतीय परम्परा में अवस्था के साथ सधियाँ और अर्थप्रकृतियाँ भी हैं, जो सब मिलकर कथा-वस्तु को गठित रूप प्रदान करती हैं, परन्तु उपन्यास का कथानक नाटक के कथानक के समान नहीं होता। इस कारण उसमें अवस्थाओं, सधियों और अर्थप्रकृतियों की खोज करना निरर्थक है। कुछ सीमा तक अवस्थाएँ प्राप्त हो सकती हैं, किन्तु वे उस रूप में नहीं प्राप्त की जा सकती, जिस रूप में वे नाटको में प्राप्त होती हैं।

कथानक का विषय—जीवन और जगत् अत्यन्त विस्तीर्ण है और कलाकार की प्रतिभा उसके भीतर प्रवेश करने की शक्ति रखती है। इसमें कोई सदेह नहीं कि जीवन और जगत् की तुलना में व्यक्ति कलाकार अत्यन्त छोटा है। वह उसकी अतल गहराई तक पहुँचने में असमर्थ है। निरन्तर प्रयत्नशील रहने पर भी वह विराट विश्व के प्रच्छन्न मुक्त समस्त तत्वों को ग्रहण नहीं कर सकता और उन सबको अपनाकर अपनी अनुभूति के कोश में सुरक्षित नहीं रख सकता, पर वह कुछ निजी अनुभूति के सहारे और कुछ दूसरों की अनुभूति के सहारे विराट् विश्व के रहस्यमय तत्वों को समझ सकता है तथा अपने कल्पना-सम्बल के सहारे उनका मनोरम चित्र प्रस्तुत कर सकता है। उसके सामने ही जो समार हैं, जिसका वह प्रत्यक्ष अनुभव कर सकता है, वही इतना विशाल और व्यापक है कि वह उसे सहस्रो उपन्यास का कथानक दे सकता है। कलाकार के पास परखने की आँखें होनी चाहिए, नदियाँ अपने कलकल-छलछल निनाद में अपनी कहानियाँ सुना सकती हैं, सागर तरल लहरों के माध्यम से अपने जीवन का उद्गीय गा सकता है, पर्वत अपने उत्तुंग शिखरों पर लहराती बल खाती हवा से प्रणय-निवेदन कर सकता है, नगर अपनी गाथा सुनाने के लिए व्यग्र हो उठेगा, गाँव रस ले लेकर आप बीती सुनाएगा; धूल कुछ कहने को उत्सुक हो उठेगी, पत्थर की शिला तड़पड़ा उठेगी; कण-कण बोल उठेगा, जर्जर-जर्जर काँप उठेगा। किन्तु उसके पास आँखें चाहिए, कलात्मक आँखें, जिनसे वह यह सब सुन सके और पहचान सके। सारा जीवन ही कथानको से भरा हुआ है और प्रत्येक कथानक प्रभविष्णु और सवेदनशील है। निर्माता शिल्पी उसे अपनी गति दे सकता है, अपनी चेतना दे सकता है। अतः दृष्टि उसी की होती है और वही दृष्टि कथानक के रूप को ढालती और सँवारती है। अतः कभी यह सोचना कि विषय नहीं है, समस्या नहीं है, केवल आत्म-दीर्घल्य व्यक्त करना है। आँखें पैदा करो दीदार हो ही जाएंगी। सचमुच देखने के लिए आँखें चाहिए। प्रेमचन्द उपन्यास के कथानक के स्रोत के बारे में कहते हैं—“अगर लेखक अपनी आँखें खुली रखे, तो उसे हवा में भी कहानियाँ मिल सकती हैं। रेलगाड़ी में, नौकाओं पर, समाचार पत्रों में, मनुष्य के वर्तालाप में और हजारों

जगहों से सुन्दर कहानियाँ बनाई जा सकती हैं।.....” “उपन्यासों के लिए पुस्तकों से मसाला न लेकर जीवन ही से लेना चाहिए।” (कुछ विचार, पृष्ठ ८५)

कभी-कभी लेखक ऐसा सोचते हैं कि पहले के लेखकों ने अधिकांश कथानक-स्रोतों को छूटा कर दिया है। उनके लिए ऐसा कुछ भी शेष नहीं है, जिस पर वे अपनी लेखनी चला सकें। यह वस्तुतः लेखक की अपनी असमर्थता का उद्घोष है। पहले विषयों और समस्याओं का अभाव नहीं है। प्रत्येक युग की अपनी समस्याएँ होती हैं, जिन्हें लेखक अपने कथानक का विषय बना सकते हैं और जो सार्वजनीन, सवेदनशील विषय हैं, उनमें युगानुरूप कुछ न कुछ परिवर्तन होता रहता है, यद्यपि उनका मूल रूप अक्षुण्ण बना रहता है। लेखक सार्वजनीन, सवेदनशील विषय को अपने युग के परिप्रेक्ष्य में अपनी दृष्टि से देखेगा। यदि वह अपने युग के परिप्रेक्ष्य में अपनी दृष्टि से, यदि उसके पास कोई दृष्टि हो, देख सका तो विषय का कथानक भिन्न होगा और यही उसकी नवीनता होगी। साथ ही पूर्वापेक्षा आज का जीवन जटिलतर है। आज ऐसी-ऐसी समस्याएँ हैं, ऐसे-ऐसे जटिल विषय हैं, जिनकी पूर्ववर्ती लेखकों ने कल्पना भी नहीं की होगी और वर्तमान जटिल-विषय समस्याओं और विषयों ने लेखक-कर्म को और अधिक जटिल और दुरूह बना दिया है। अतः उनका सामना करना लेखक का प्रमुख कर्तव्य है। युग की चुनौती को यदि वह स्वीकार कर सकेगा, तभी वह अपने दायित्व का सम्यक् निर्वाह कर सकेगा। ऐसी स्थिति में विषयाभाव की बात करना मात्र अपनी बुद्धि के दिवालियेपन का उद्घोष करना है।

उपन्यास का कथानक किसी भी स्रोत से ग्रहण किया जा सकता है। कथानक किसी प्रकार की घटना से निर्मित हो सकता है। यह आवश्यक नहीं है कि कथानक की निर्मिति किसी यथार्थ घटना पर ही आधृत हो, क्योंकि कथानक का निर्माण कला के स्वनिर्मित विधान के अनुसार होती है और कला यथार्थ की प्रतिरूप नहीं है। उपन्यासकार के लिए यह आवश्यक होता है कि वह किसी भी प्रकार के कथानक का अपनी रचना के लिए उपयोग क्यों न करे, किन्तु यह ध्यान रखे कि उस कथानक का निर्माण परम्परा-विहित विधान के अनुसार हो और यदि ऐसा न भी हो, तो भी कथानक का निर्माण ऐसा होना चाहिए जो विश्वसनीय हो। किसी प्रकार का कथानक क्यों न हो, पर विश्वसनीयता उसकी सत्यता की कसौटी है। यथार्थ घटना पर आधृत कथानक यदि विश्वसनीय सिद्ध नहीं हुआ तो कला की दृष्टि से वह महत्वपूर्ण नहीं है और यदि कल्पित घटनाओं पर आधृत कथानक विश्वसनीयता की कसौटी पर खरा उतर गया तो वह कला की दृष्टि से अधिक उपादेय सिद्ध होता है। कलाकार असभाव्य को भी इस रूप में प्रस्तुत कर सकता है कि वह सभाव्य प्रतीत हो। कलाकार को वस्तुतः सिद्धहस्त मिथ्यावादी होना चाहिए, परन्तु मिथ्या की प्रस्तुति इस रूप में करनी चाहिए

कि उसमें कही से भी अविश्वसनीयता की गंध न आ सके ।

बहुत से आलोचक यह प्रश्न उठाते हैं कि कथानक का सत्य होना आवश्यक होता है । किन्तु सत्य कथानक को भी असफल कलाकार प्रभावहीन बना सकता है । कला का विषय केवल सत्य ही नहीं है, वरन् सत्य की संभावना है । उपन्यासकार इतिहास लेखक नहीं है कि वह अपनी रचना में तथ्य का आकलन प्रस्तुत करे, वरन् वह तो कलाकार है और वह अपनी रचना में कलात्मक सत्य (औपन्यासिक सत्य) की प्रस्तुति करता है । कलात्मक सत्य का विषय 'हे' नहीं है, 'हो सकता है' है । कलात्मक सत्य 'प्रति' पर जोर न देकर संभावना पर जोर देता है कथानक असंभाव्य को भी संभाव्य रूप में प्रस्तुत कर सकता है और इसी में उसकी कलाकुशलता निहित है । परन्तु हमारे कहने का तात्पर्य यह नहीं है कि सत्य या यथार्थ घटना कला का विषय नहीं बन सकती । किसी भी घटना व्यो न हो, वह कला का विषय बन सकती है, परन्तु कला का विषय बनने पर उसे कला के विधान से अनुशासित होना पड़ेगा और प्रत्येक प्रकार के कथानक का विश्वसनीय होना अनिवार्य है ।

साहित्य मानव-जीवन का ही प्रतिबिम्बन है । मानव-जीवन ऊपर से कितना ही व्यवस्थित व्यो न प्रतीत हो, किन्तु वह व्यवस्थित नहीं है । वह अनेक प्रकार की आकस्मिकताओं से घिरा हुआ है । हम उसे आकस्मिकताओं का पुंज कह सकते हैं । इसी प्रकार कथानक भी पूर्णतया ऋजु-सरल और चतुरस्र नहीं हो सकता । यथार्थता के साथ वह आकस्मिकताओं से भी युक्त रहता है । यदि उसमें आकस्मिकताएँ न हों, तो पाठकों को प्रभावित करने की शक्ति भी नहीं रहेगी । कथानक की आकस्मिकताएँ कभी-कभी ऐसी होती हैं कि कथानक का सारा प्रवाह ही किसी अन्य दिशा में अभिधावित होने लगता है । वह कथानक अत्यधिक प्रमत्त बन पाता है, जिसमें सार्वजनीनता और सार्वकालिकता के साथ असाधारणता का सामंजस्य रहता है । असाधारणता अप्रत्याशित किन्तु स्वाभाविक मोड़ों और आकस्मिकताओं के माध्यम से निर्मित होती है । आश्चर्य और कुतूहल का सृजन इस प्रकार के वस्तु-संघटन से ही संभव है । लेखक को आकस्मिकताओं के प्रयोग में अतिरेक से बचना चाहिए और घटना-प्रवाह की स्वाभाविकता को बनाए रखना चाहिए ।

**कथानक की मौलिकता**—सारा जीवन और जगत् ही उपन्यास का विषय है । जीवन जटिल है और निरन्तर जटिल होता जा रहा है । जीवन और जगत् की समस्याएँ असंख्य हैं और निरन्तर बढ़ती जा रही हैं । पहले भी समस्याएँ थी, आज भी हैं और कल भी रहेंगी । कुछ समस्याएँ ऐसी होती हैं, जिन्हें हम सामयिक कह सकते हैं और कुछ ऐसी होती हैं जो अपना शाश्वत महत्व रखती हैं । सम्यक्ता के ऊपरी स्तर की समस्याएँ सामयिक होती हैं और मानव-वृत्तियों



से सम्बद्ध समस्याएँ शाश्वत और सार्वकालिक होती हैं। उनका बाह्य रूप युगानुरूप परिवर्तित होता रहता है, पर उनका मूल स्वरूप अक्षुण्ण बना रहता है। ऐसी समस्याओं में सबसे महत्वपूर्ण तत्व है प्रेम-तत्व और इसके अनन्तर भूख। विश्व साहित्य का सभ्यतः नब्बे प्रतिशत साहित्य प्रेम-तत्व से सम्बन्धित है। भूख की समस्या भी सार्वकालिक ही है, पर आधुनिक युग में इसकी ओर कलाकारों और लेखकों का ध्यान अधिक गया है। सामयिक समस्याओं को भी मानव की मूलवृत्तियों से सम्बद्ध करके सार्वकालिक बनाया जा सकता है। जीवन के किसी पक्ष को लेकर चलने वाला कथानक तब तक मौलिक कहा जा सकता है, जब तक लेखक किसी अन्य लेखक के कथानक का अध्यानुकरण न करने लगे। एक ही कथानक को दो लेखक अपने उपन्यास का विषय बना सकते हैं। दोनों में अपने विशेष दृष्टिकोण के कारण मौलिक अंतर आ जाएगा। मौलिकता लेखक के दृष्टिकोण और प्रतिपादन-शैली में निहित है। किन्तु किसी एक घिसी-पिटी लकीर पर चलने की तुलना में स्वयं अपने पथ का निर्माण करना सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। जो जीवन-जगत् के समस्त तत्वों को समझते हुए किन्हीं विशिष्ट किन्तु अन्य की आँखों से अस्पष्ट तत्व को ग्रहण कर उसके आधार पर अपने कथा-तन्तु की निर्मिति करता है, वह वस्तुतः मौलिक लेखक है। उच्च कोटि के लेखक प्रायः दूसरे लेखकों द्वारा गृहीत कथानकों को न ग्रहण कर स्वतः अपने कथानकों का निर्माण करते हैं और यदि कभी किसी कारणवश ग्रहण भी करते हैं तो उन्हें अपनी प्रतिभा के स्पर्श से नया रूप दे देते हैं। जीवन में घटनाओं का ऐसा व्यूह है कि उनके आधार पर असंख्य कथानकों का निर्माण किया जा सकता है, किन्तु उन्हें पहचानने की दृष्टि चाहिए और यह दृष्टि प्रतिभा-सम्पन्न लेखकों के पास स्वभावतः होती है। मौलिक कथानक लेखक के दृष्टिकोण और प्रतिपादन-शैली के कारण बहुत ही स्वाभाविक रूप में विकसित होते हैं और पाठकों पर उनका प्रभाव बहुत ही अच्छा पड़ता है। एक ही कथानक कई लेखकों से प्रयुक्त होकर लेखकों की गुणवत्ता और विशेषता का परिचायक हो जाता है। उससे किन्हीं दो लेखकों की जीवन-दृष्टियों और प्रतिपादन-शैलियों का स्पष्ट अंतर परिलक्षित हो जाता है।

कथानक में पाठकों के कुतूहल को बनाए रखने की क्षमता होनी चाहिए। कुतूहल मानव की आदिम वृत्ति है और बहुत ही सतही वृत्ति है। सनसनीखेज रचनाएँ कुतूहल जागरित करने में अधिक सफल मिद्ध हो सकती हैं और उच्चकोटि की रचनाओं में इस ओर ध्यान नहीं दिया जाता; किन्तु किसी न किसी रूप में कुतूहल का होना आवश्यक होता है। उपन्यास में 'और तब' का प्रश्न न होकर 'क्यों' का प्रश्न होता है। 'क्यों' कुतूहल के आदात्य का संकेतक है। लेखक की रचना में जो रहस्यात्मकता होती है और समस्याओं के जो अनेक मोड़ होते हैं वे सब पाठकों के कुतूहल के

पोषक तत्व होते हैं, किन्तु जब उपन्यास में ऐसे तत्वों का ह्याम हो जाएगा तो उपन्यास की रोचकता बाधित हो जाएगी। रचना पढ़ने में पाठक का कुतूहल तब भी बना रहता है, जबकि लेखक रोचक और सरस शैली में अपनी रचना प्रस्तुत करे। उपन्यास की शैली सामान्य स्थिति में आकर्षक और सहज होनी चाहिए, भाषा में यथेष्ट प्रवाहमयता होनी चाहिए, अन्यथा कुतूहल जागरित करने के समस्त तत्व के होते हुए भी उपन्यास अपेक्षित रूप में समादृत नहीं हो सकेगा।

आकस्मिकता और अप्रत्याशित घटना-वृत्ति भी कुतूहल को जागरित करने में सहायक होती है। लेखक कार्य-कारण-शृंखला में ही उनका नियोजन कर सकता है; किन्तु कुतूहल को बनाये रखने के लिए आवश्यक रूप में आकस्मिकता अथवा अप्रत्याशित घटना का सृजन उपन्यास के स्वाभाविक विकास में बाधक होता है और लेखक को ऐसे प्रयत्न से विरत रहना चाहिए।

कथानक के निर्माण में लेखक का कौशल विशेष मूहत्वपूर्ण होता है। कथानक की पूर्णता पर उसको अपेक्षित ध्यान देना होता है। जिस रूप में कथानक का आरम्भ हो उसी रूप में उसका अन्त भी होना चाहिए। सामान्यतः लेखक आरम्भ के समय उत्साह से लबालब भरा रहता है। इस कारण वह अपनी रचना का भव्य और उदात्त आरम्भ करता है। कथानक को अत्यन्त परिष्कृत रूप में प्रस्तुत करता है। एक सोमा तक उसका उत्साह बना रहता है और वह धीरे-धीरे परिक्षीण होने लगता है। इसका प्रभाव उसके कथानक के स्वाभाविक विकास पर पड़ता है। उनमें परिसमाप्ति की अनावश्यक आतुरता उत्पन्न हो जाती है और वह घटना-क्रम के विकास को समेटने का प्रयत्न करने लगता है। परिणाम स्पष्ट है। कथानक का समुचित निर्वाह नहीं हो पाता। बड़े से बड़े उपन्यासकार में इस प्रकार की दुर्बलता परिलक्षित होती है। कुछ लेखक ऐसे भी होते हैं कि वे आरम्भ अत्यन्त सुन्दर रूप में कर लेते हैं और अतिरिक्त उत्साह के कारण घटना-चक्रों का विशाल ताना-बाना बुन लेते हैं, किन्तु आगे चलकर उस विशाल फलक को सँभाल नहीं पाते और उनका सारा आयोजन पथभ्रष्ट हो जाता है। कथानक का समंजस विकास और पूर्णता बहुत ही आवश्यक है, पर विरल रचनाओं में ही वह प्राप्त होती है। बड़ी रचनाओं की तुलना में छोटी रचनाओं में वह अधिक सम्भव है, क्योंकि छोटी रचना के कथानक की स्वाभाविकता को बनाए रखना अधिक सहज है।

कथानक और चरित्र का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है। मूल कथानक है अथवा चरित्र, इसका उत्तर देना कठिन है। दोनों की अन्योन्याश्रयता से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि कथानक से चरित्र का विकास हो और चरित्र से कथानक का। कार्य-व्यापार का स्वरूप ही ऐसा हो कि उससे चरित्र विकसित होता जाए और चरित्र का स्वरूप ऐसा

हो कि उससे कथानक निकलता हुआ प्रतीत हो। जो घटना प्रधान उपन्यास होते हैं, उनमें कथानक ही प्रधान होता है और चरित्र गौण तथा चरित्र प्रधान उपन्यास होते हैं, उनमें चरित्र प्रधान होता है और कथानक गौण; किन्तु कथानक गौण भले ही हो उसका महत्त्व अधुना बना रहता है, क्योंकि चरित्र का विकास कथानक के रूप को सुरक्षित रखता है। आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में पात्रों की मनोभूमि को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया जाता है। लेखक मनोविश्लेषण के आधार पर अपने पात्रों के चारित्रिक वैशिष्ट्य को प्रकाशित करता है। ऐसे उपन्यासों में कथा-तत्त्व अत्यन्त क्षीण होता है, किन्तु आंतरिक कार्य-व्यापार की प्रधानता के कारण उसका अत्यन्त ह्रास नहीं हो पाता और मेरुदण्ड के समान वह समस्त औपन्यासिक ढाँचे को संभाले रहता है, क्योंकि उसके सर्वथा अभाव से औपन्यासिक ढाँचा ही धराशायी हो जाएगा।

कथानक की रूप-रचना भी विचारणीय है। अरस्तू ने कार्य-व्यापार की एकता और पूर्णता पर बल दिया है। कार्य-व्यापार ऐसा होना चाहिए जो स्वतः पूर्ण हो और उसमें अन्विति हो। किन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि कार्य-व्यापार एक ही हो। कई कार्य-व्यापार हो सकते हैं, पर मुख्य कार्य-व्यापार के सहायक रूप में ही वे आ सकते हैं। आधिकारिक कथानक महानद के समान होता है जिसे पूर्ण बनाने में प्रासंगिक कथानक सहायक नदियों के समान सहयोगी होते हैं और प्रमुख कार्य-व्यापार को और अधिक प्रभावशाली बनाते हैं। उपन्यासों का कार्य-व्यापार आंतरिक होता है, इस कारण जटिल कार्य-व्यापार उसकी अन्विति में बाधक नहीं हो सकता। आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में कुछ ऐसे उपन्यास हैं, जिनमें कार्य-व्यापार की अन्विति नहीं है। इस अभाव के कारण उन उपन्यासों की प्रभावान्विति बाधित अवश्य हुई है। उनमें व्यतिक्रम में जीवन को देखने का प्रयत्न किया गया है। तथापि कथा-वस्तु की क्षीण रेखा किसी न किसी रूप में दृष्टिगत होती है। उसकी गति लहरदार है और वह घड़ी के पेडलम के समान कभी आगे तो कभी पीछे मुड़ती, रुकती, लहराती, बल खाती सरकती रहती है। थोड़ी ही दूरी में उसका चक्र पूरा हो जाता है। अन्विति की उपेक्षा होते हुए भी गति का त्याग नहीं है, क्योंकि गति के बिना मृत्यु का आह्वान है और गति कथानक की ओर ले जाती है जो स्थानिक कम है, किन्तु कालिक तो है ही। सामान्य रूप में कार्य-व्यापार की अन्विति औपन्यासिक रचना-विधान का स्पृहणीय तत्त्व है। •

कुछ ऐसे विद्वान हैं जो यह मानते हैं कि उपन्यास के कथानक का विन्यास सुव्यवस्थित और सघटित होना आवश्यक नहीं है। जिस प्रकार जीवन का कोई व्यवस्थित स्वरूप नहीं है, उसी प्रकार उपन्यास का भी कोई व्यवस्थित स्वरूप नहीं

होना चाहिए। अन्य कलाओं में जिस प्रकार की शुद्धता का मांदोलन चला है, उसी प्रकार की शुद्धता उपन्यास के क्षेत्र में लाने के लिए आन्द्रे जीद जैसे लेखक उपन्यास को भी उन समस्त तत्वों से मुक्त करना चाहते हैं, जो विशिष्ट रूप में उपन्यास के लिए अनिवार्य नहीं हैं। उनकी दृष्टि में घटनाओं, संयोग और दुर्घटनाओं आदि के लिए उपयुक्त स्थान सिनेमा है, उपन्यास नहीं। (हि० सा० को०)

वर्जिनिया वुल्फ भी उपन्यास को व्यवस्थित और संघटित रूप देना आवश्यक नहीं समझती। उनकी दृष्टि में उपन्यास यदि जीवन का चित्र है तो उसे जीवन के समान ही विस्पृखलित और अव्यवस्थित होना चाहिए। उनका विचार है कि जिस प्रकार मन में अनेक प्रकार के भाव उदित होते हैं और उनका कोई क्रम नहीं होता, उसी प्रकार उपन्यास की क्रिया का विकास भी बिना किसी क्रम के होना चाहिए। सामान्य स्थिति में वे उपन्यास को जीवन का चित्र भी स्वीकार नहीं करती। उनकी मान्यता है कि यदि लेखक अपनी रचना को अपनी भावना पर ही आधुत करे और परम्परा को छोड़ दे तो उसकी रचना का कोई कथानक नहीं होगा, कोई त्रासदी या कामदी नहीं होगी, प्रेम और संघर्ष की स्वीकृत परम्परा के अनुसार कोई घटना नहीं होगी। जीवन क्रम में व्यवस्थित वस्तुओं का कोई क्रम नहीं है, जीवन प्रकाशमय तेजोदीप्त आनन्द का आलोक है, एक अर्द्ध-भिलमिलाता रहस्यमय कवच है जो हमें चेतना के आरम्भ से अन्त तक घेरे हुए है। उपन्यास का क्षेत्र यही रहस्यमय चेतना है, जिसमें लेखक किंचित् बाह्य तत्वों को समाविष्ट कर लेता है।

वर्जिनिया वुल्फ ने अतश्चेतना और वैयक्तिकता के आधार पर जीवन को नकारने का प्रयत्न किया है और व्यक्ति की चेतना को ही प्रधानता दी है। वैयक्तिकता का भाव स्मृति पर निर्भर करता है और स्मृति समय पर निर्भर करती है। उच्च चेतना के क्षण विगत क्षणों से आते हैं। इस प्रकार पौर्वापर्य सम्बन्ध बाह्य न सही, किन्तु आंतरिक बना रहता है और अनन्तता का तीव्र बोध होता है। इस प्रकार उपन्यास की कथा-वस्तु अतश्चेतना के प्रवाह की कालिक मर्यादा को बाँधने का यत्न करती है, जिसमें अन्विति का अभाव तो होता है, किन्तु कार्य-व्यापार का अभाव नहीं होता। वह बाह्य न होकर आंतर होता है और आंतर होने के कारण उसका सारा रूप सूक्ष्म और तरंगमय होता है। तारतमिक कथानक नहीं होता, उसकी अत्यन्त परिक्षीण रेखा विद्यमान रहती है, जिससे पाठक पूर्वापर सम्बन्ध स्थापित कर चेतना के व्यापार को ग्रहण कर पाता है। यह ग्रहण सायास होता है, किन्तु होता अवश्य है।

कल्पना का तत्त्व अंतश्चेतना के प्रवाह में भी अपनी महत्वपूर्ण भूमिका सम्पन्न =

करता है और संवेग की स्थिति असंदिग्ध है ही। कल्पना और संवेग के आंतरिक तर्क से यह नहीं सिद्ध होता कि उपन्यासकार कहानी अथवा कथानक के बिना काम चला सकता है, क्योंकि इन्हीं के सहारे उसकी कृति के ढाँचे का निर्माण होता है। अतः हम कह सकते हैं कि लेखक कथानक से मुक्त होने के लिए कितना ही क्यों न छटपटाए, किन्तु यदि वह उपन्यास को कला-कृति के रूप में प्रस्तुत करना चाहेगा और पाठक की संवेदना को प्रभावित करना आवश्यक समझेगा तो उसे किसी न किसी रूप में कथा-संतु का सहारा लेना पड़ेगा।

## चरित्र-चित्रण

उपन्यास के तत्वों में चरित्र-चित्रण का सर्वाधिक महत्त्व है। यदि कथानक उपन्यास का मेरुदण्ड है तो चरित्र-चित्रण उसका प्राण है। सामान्यतः उपन्यास मानव-जीवन का चित्र है। उसमें लेखक जो कुछ प्रस्तुत करता है, वह किसी न किसी रूप में मानव-जीवन से सम्बद्ध होता है। चाहे घटना की प्रधानता हो, चाहे वातावरण की प्रधानता, पर उनका सम्बन्ध किसी ऐसे तत्त्व से होता है जो उनमें विद्यमान रहता है। उसे पात्र कहते हैं। ये पात्र कौन हो सकते हैं, यह विषय विवाद का हो सकता है। कोई प्राणी हो सकता है, कोई जड़ पदार्थ भी हो सकता है, किन्तु उनके माध्यम से लेखक अपनी जीवनानुभूति को ही अभिव्यक्ति प्रदान करता है। विभिन्न परिस्थितियों में वह अपने पात्रों को रखकर उनके चार्ित्रिक वैशिष्ट्य को प्रकट करते हुए यह दिखाने का प्रयत्न करता है कि जीवन का कोई स्थिर ढाँचा नहीं है, वह गत्यात्मक और परिवर्तनशील है। उपन्यास के पात्र यथार्थ जगत् के पात्र नहीं होते। वे तो लेखक की कल्पना को सृष्टि हैं। वे वस्तुतः जीवन और जगत् के प्रति लेखक के दृष्टिकोण के परिचायक होते हैं। लेखक अपने पाठकों के सामने अपने कल्पना-व्यापार का चमत्कार प्रदर्शित करते हुए जीवन के विविध आयामों को प्रस्तुत कर देता है, जिनका सर्वोत्तम पक्ष पात्रों के चार्ित्रिक स्वरूपों में प्राप्त होता है। पात्रों का निर्माण नहीं होता, वरन् उनकी खोज होती है। यदि उपन्यासकार के पास अन्तर्दृष्टि है तो स्वयं अपने आप को उसके सामने प्रकाशित करते हैं। यह अन्तर्दर्शन उस समय होता है, जबकि लेखक रचना-वृत्ति में तल्लीन होता है। अन्तर्दर्शन के बल पर वह जब किसी पात्र-विशेष की क्रियाओं की प्रस्तुति करता है, उस समय क्रियाओं का ऐसा रूप रहता है कि यह सहज अनुमेय नहीं होता कि क्रिया का विकास किस रूप में होगा, किन्तु क्रिया का विकास जब अभिदर्शित हो जाता है तो वह सर्वथा अपरिहार्य प्रतीत होता है। क्रिया के आरम्भ में अनुमेयता अधिक प्रभावशाली सिद्ध होती है और चरम सीमा की स्थिति के पश्चात् अपरिहार्यता अधिक प्रभावशाली होती है। उपन्यास में पात्रों का स्पष्ट शारीरिक यथार्थ होना चाहिए।

उपन्यासकार मे शारीरिक संवेदनशीलता का जितना विस्तार होता है, वह उसी मात्रा मे शारीरिक यथार्थ को अभिव्यक्ति दे पाता है। शारीरिक व्यक्तित्व का सम्बन्ध क्रिया से होता है, उसे क्रिया से पृथक् नहीं किया जा सकता। सारा चित्र गति में ही होना चाहिए। आँख, हाथ, कद आदि को क्रिया-लीनता की स्थिति मे ही दिखाना चाहिए। शारीरिक व्यक्तित्व के प्रतिक्रिया क्रिया का ही अंश है। प्रेम या यौन भाव इसी सामान्य नियम के लक्षित रूप हैं। उपन्यासकार को इन समस्त स्थितियों को अपनी रचना-प्रक्रिया के अवसर पर ध्यान मे रखना चाहिए। स्थिर या चतुरस्र (Flat) पात्र प्रभावशाली नहीं सिद्ध होते। उपन्यास की प्रभावशालिता को दृष्टि मे रखकर उपन्यासकार को अपनी रचना मे किसी चुम्बकीय पात्र की अवतारण करनी चाहिए। ऐसा पात्र समस्त उपन्यास मे छाया रहता है और प्रभावान्विति को तीव्र-गभीर बनाता है।

पात्र सामान्यतः मनुष्य ही होते हैं। उपन्यासकार स्वयं भी मनुष्य ही होता है इस कारण उसमे और उसके पात्रो मे अद्भुत साम्य होता है। कला की अन्य विधाओ मे इस प्रकार के साम्य का अभाव रहता है। इतिहासकार भी अपनी रचना से सम्बद्ध रहता है, किन्तु उतनी घनिष्टता से नहीं, जितनी घनिष्टता से उपन्यासकार रहता है। चित्रकार और शिल्पी का सम्बद्ध होना आवश्यक नहीं है। उपन्यासकार केवल प्रमाणों को आधारभूत तत्त्व मानकर नहीं चलता, वरन् वह अपने पात्रो के जीवन के प्रच्छन्न तत्त्वो को भी प्रकाशित करता है। उपन्यासकार जिस कहानी को अपनाता है, वह उतनी काल्पनिक नहीं होती, जितनी काल्पनिक वह प्रणाली होती है, जिससे वह अपने विचार को क्रियात्मक रूप प्रदान करता है। वह अपने पात्र के बाह्य एवं आंतर दोनों पक्षो को अत्यन्त विशदता से व्यजित करता है। उपन्यास वस्तुतः कलाकृति है, जिसके अपने सिद्धान्त और नियम होते हैं। वे सिद्धान्त और नियम हमारे दैनन्दिन जीवन के सिद्धान्त और नियम के समान नहीं होते। उपन्यास का कोई पात्र तभी यथार्थ जगत् का पात्र प्रतीत हो सकता है, जबकि वह उन नियमो और सिद्धान्तों के अनुसार जीता है। उपन्यास का कोई पात्र तभी वास्तविक प्रतीत होगा, जबकि उपन्यासकार उसके सम्बन्ध मे सब कुछ जानता होगा, यह दूसरी बात है कि वह उसके सम्बन्ध मे सब कुछ बताना न चाहे। किन्तु वह हममे यह भावना उत्पन्न कर सकता है कि भले ही पात्र पूर्णतया व्याख्यायित न हो, पर वह व्याख्येय अवश्य है।

उपन्यासकार अपनी रचना मे पात्रो को खोज करता है, वह उनका निर्माण नहीं करता। इस खोज मे भी उसकी दृष्टि की ही प्रधानता रहती है। जीवन और जगत् के प्रति उसका जैसा दृष्टिकोण होता है और जीवन और जगत् की उसकी जैसी अनुभूति होती है, उसके पात्र उसी के आधार पर रूप पाते हैं। उपन्यासकार को यह

बात सदैव ध्यान में रखनी चाहिए कि वह चाहे जिस प्रकार के पात्र प्रस्तुत करे, किन्तु सजीव बनाए रखने का प्रयत्न करे, जिससे ऐसा न प्रतीत हो कि कोई पात्र-विशेष जीवन और जगत् के यथार्थ से भिन्न है। दुर्बल से दुर्बल पात्र में कुछ सबलताएँ मिल जाती हैं और सबल से सबल पात्र में कुछ दुर्बलताएँ। उपन्यासकार प्रेमचन्द ने इसी बात को ध्यान में रख कर कहा है—“चरित्र को उत्कृष्ट और आदर्श बनाने के लिए यह जरूरी नहीं कि वह निर्दोष हो—महान् से महान् पुरुषों में भी कुछ न कुछ कमजोरियाँ होती हैं। चरित्र को सजीव बनाने के लिए उसकी कमजोरियों का दिग्दर्शन कराने से कोई हानि नहीं होती। बल्कि यही कमजोरियाँ उस चरित्र को मनुष्य बना देती हैं। निर्दोष चरित्र तो देवता हो जाएगा और हम उसे समझ ही न सकेंगे। ऐसे चरित्र का हमारे ऊपर कोई प्रभाव नहीं पड़ सकता। हमारे प्राचीन साहित्य पर आदर्शों की छाया लगी हुई है। वह खेल, मनोरंजन के लिए न था। उसका मुख्य उद्देश्य मनोरंजन के साथ आत्म-परिष्कार भी था। साहित्यकार का काम केवल पाठकों का मन बहलाना नहीं है। वह तो भाटों और मदारियों, विदूषकों और मसखरों का काम है। साहित्यकार का पद कहीं इससे ऊँचा है। वह हमारा पथ-प्रदर्शक होता है, वह हमारे मनुष्यत्व को जगाता है, हमसे सद्भावों का संचार करता है, हमारी दृष्टि को फैलाता है, कम से कम उसका यही उद्देश्य होना चाहिए। इस मनोरंथ को सिद्ध करने के लिए जरूरत है कि उसके चरित्र ‘पॉजिटिव’ हों, जो प्रलोभनों के आगे सिर न झुकाएँ, बल्कि उनको परास्त करें, जो वासनाओं के पजे में न फँसे, बल्कि उनका दमन करें, जो किसी विजयी सेनापति की भाँति शत्रुओं का सहार करके विजयनाद करते हुए निकलें। ऐसे ही चरित्रों का हमारे ऊपर सबसे अधिक प्रभाव पड़ता है।”

( कुछ विचार, पृष्ठ ७६-७७ )

प्रेमचन्द ने आदर्श पात्रों की ओर संकेत किया है। यह एक पक्ष है। दूसरा पक्ष यह भी है कि ऐसे पात्र भी हो सकते हैं जो आदर्श से सर्वथा विपरीत हों, फिर भी उनके क्रियाकलाप और व्यवहार से जीवन के असत् पक्ष का ऐसा मार्मिक चित्रण हो सकता है जो पाठकों को असत् से बचने और सत् को अपनाने की प्रेरणा दे सकता है। ससार में कोई दो व्यक्ति एक समान नहीं हो सकते। आचार-विचार, व्यवहार, रुचि-संस्कार सब के प्रायः भिन्न-भिन्न होते हैं। अतः उपन्यासकार इस वैभिन्य को अपनी रचना में सफलता पूर्वक योजित कर सकता है और जीवन का ऐसा चित्र प्रस्तुत कर सकता है जो सजीव और प्रामाणिक प्रतीत हो। आदर्श अथवा यथार्थ के निर्माण की धुन में उसे सजीवता को बलि-वेदी पर नहीं चढ़ाना चाहिए। पात्रों का विकास उनके परिवेश और वातावरण में ही दिखाना चाहिए, उनसे विच्छिन्न करके नहीं, अन्यथा उनकी स्वाभाविकता समाप्त हो जाएगी। परिस्थिति-विशेष में पात्रों के चारित्रिक विकास



आकस्मिक नहीं होने चाहिए। जो कुछ परिवर्तन दिखाए जाएँ, उनका पूर्वक्रियाओं से सम्बन्ध होना आवश्यक होता है। यह बात निश्चित है कि मानव का मानसिक व्यापार अत्यन्त जटिल और रहस्यमय होता है। कब, किन परिस्थितियों में कैसी प्रतिक्रिया हो सकती है, कुछ भी नहीं कहा जा सकता, किन्तु उपन्यासकार को अपने पात्रों के बारे में सब कुछ जानना चाहिए, उनके प्राणों के हर एक स्पन्दन से परिचित होना चाहिए। तभी वह औचित्य का निर्वाह कर सकता है और उसके पात्र सजीव तथा यथार्थ जगत् के प्रतीत हो सकते हैं।

सारा काव्य-व्यापार कवि या लेखक का ही व्यापार है। वह अपनी इच्छानुसार अपनी विषय-वस्तु और पात्रों का सृजन करता है। सचमुच जीवन और जगत् के प्रति उसके दृष्टिकोण का व्यवस्थापन ही उसकी रचना है, किन्तु वह उसे इस रूप में व्यवस्थित करता है, जिससे वह यथार्थ जगत् का ही प्रतीत हो। इसीलिए वह पात्रों का सहारा लेता है। उसमें व्यवस्थापन की जितनी शक्ति होती है, उसके पात्र उतने ही यथार्थ जगत् के प्रतीत होते हैं। उसकी व्यवस्थापन की कला बहुत कुछ उसके जीवनानुभव पर निर्भर करती है। पात्रों का जीवन के अनुरूप होना तो बाछनीय होता ही है, किन्तु उनके चरित्र में एकरूपता भी होनी चाहिए। चरित्र का विकास अननुमेय तो होना चाहिए, किन्तु जिन दिशा में उसका विकास हो, वह अपरिहार्य प्रतीत हो। इसी कारण किसी भी पात्र के चरित्र में आकस्मिक परिवर्तन तब अग्राह्य और क्षोभकारी प्रतीत होता है, जबकि उसके लिए पहले से ही यथेष्ट भूमि निर्मित नहीं कर ली जाती और पात्र के विकास की अवस्था में ही बीज-रूप में ऐसी स्थिति की संभावना निहित न हो। एकरूपता से हमारा तात्पर्य यह नहीं है कि पात्र आरम्भ में जैसा हो, वैसा ही अंत में भी हो, वरन् हमारा तात्पर्य यही है कि उसमें जो कुछ भी परिवर्तन हो, वे विभिन्न परिस्थितियों में हो और इस रूप में हों कि पाठकों को वे सर्वथा समीचीन और अपरिहार्य प्रतीत हो।

लेखक जिस प्रकार असंभाव्य घटना को इस रूप में प्रस्तुत कर सकता है कि वह संभाव्य प्रतीत हो, उसी प्रकार वह असंभाव्य चरित्र को भी प्रस्तुत कर सकता है, जिस पर भले ही पाठक पूर्णतः विश्वास न कर सके, किन्तु संभावना के रूप में ग्रहण कर ले। इस प्रकार के चरित्र उच्च कोटि का प्रतिभा सम्पन्न कलाकार ही प्रस्तुत कर सकता है। सामान्यतः ऐसे पात्र उस युग विशेष में पाठकों का उतना अधिक ध्यान आकृष्ट नहीं कर पाते, जितना कि सामान्य स्तर के समाज के उपरले स्तर के चरित्र; किन्तु कुछ समय के पश्चात् उनका मूल्यांकन अवश्य ही होता है।

उपन्यासकार अपने समसामयिक जीवन से प्रभावित ही नहीं रहता, अपितु स्वयं भी वही जीवन जीता है। वह अपनी कथा-वस्तु कहीं से भी गृहीत कर सकता

है, किन्तु उसे वह अपने युग की आँखों से ही देखता है, अर्थात् उसकी युग-दृष्टि इतनी प्रभावशाली होती है कि वह अपनी रचना को उससे अस्पृष्ट नहीं रख सकता; किन्तु उसे अपनी विषय-वस्तु और पात्रों को देश-काल की सीमा के अनुकूल रखते हुए भी सार्वजनिक और सार्वकालिक बनाने का प्रयास करना चाहिए। महाम् कलाकार इस दिशा में यथेष्ट सफलता प्राप्त कर लेते हैं।

पात्र या पात्रों के साथ तादात्म्य-स्थिति भी चरित्र-अन्वेषण की एक अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थिति है। पाठक उसी या उन्हीं पात्रों के साथ तादात्म्य स्थापित कर सकता है जो उसकी रागात्मक और बौद्धिक वृत्ति को प्रभावित कर सके। जीवन से सीधे लिये गए सजीव पात्र ही अपनी समस्त क्रिया-प्रतिक्रिया की स्थिति में पाठक को अजनबी से नहीं प्रतीत हो सकते। उन्हें वह बहुत कुछ अपने से अभिन्न समझ सकता है। ऐसे पात्र पाठक पर अत्यधिक प्रभाव छोड़ जाते हैं। आधुनिक युग में आलोचक तादात्म्य-भाव को अधिक महत्व नहीं प्रदान करते। उनका मतव्य है कि पाठक मानसिक दूरी बनाए रखकर तटस्थ भाव से ही कला-कृति का आस्वादन कर सकता है और तादात्म्य की स्थिति में वह रचनाकार या पात्र की पकड़ में आ जाता है तथा अपनी भाव-भूमि की समता पाकर अभिभूत हो उठता है। इस कारण उचित रूप में वह आस्वादन नहीं कर पाता। किन्तु कलास्वादन की स्थिति में तादात्म्य की तुलना में निर्वैयक्तिकता अधिक अनुकूल सिद्ध होती है और यह तादात्म्य की स्थिति में रहती है। साथ ही तादात्म्य-स्थिति का आवश्यक गुण मानसिक दूरी भी है। अतः तादात्म्य-स्थिति को नकारा नहीं जा सकता। यदि उपन्यासकार मानव-भाव-कोश की सूक्ष्मतरंग विच्छिन्नित्तियों को ध्यान में रखकर आधुनिक मानव को प्रस्तुत करेगा, जिसमें भावुकता की तुलना में बौद्धिकता स्वभावतः अधिक होगी और जिसकी सवेदना बुद्धि-तत्त्व से अनुशासित होगी, उसके साथ पाठक को तादात्म्य-स्थिति अनिवार्य रूप में होगी और यदि पात्र भविष्य की सम्भावना के रूप में चित्रित होगा, तो भी पूर्णतः तादात्म्य न होने पर भी तादात्म्य का स्पर्श तो अवश्य ही होगा। यह बात निश्चित-सी है कि समस्त पात्रों के साथ तादात्म्य सम्भव नहीं है। केन्द्रीय पात्र के साथ ही तादात्म्य होता है और वह लेखक की विचार-धारा का प्रतिनिधित्व करता है।

कुछ लोग ऐसा मानते हैं कि आधुनिक युग में उपन्यास पात्रों या चरित्रों का चित्रण नहीं करता। आधुनिक उपन्यास मानव-जीवन को छोड़कर सब कुछ चित्रित करता है। कुछ उपन्यास इस प्रकार के मिल भी जाते हैं। अब प्रश्न उठता है कि यदि उपन्यास पात्रों या चरित्रों का चित्रण नहीं करता तो उसे उपन्यास कैसे कह सकते हैं। या तो उपन्यास की परिभाषा परिवर्तित करनी होगी या उसका अत्यधिक विस्तार

करना होगा और दोनों दिशाओं में खतरे हैं। मानव का ज्ञान निरन्तर विकासमान है। वह उस ज्ञान को उपन्यास के माध्यम से व्यक्त कर सकता है। वह अपनी ही भावनाओं, सवेगों और मनः स्थितियों को अभिव्यक्ति दे सकता है, परन्तु शिथिल विन्यास में नहीं। उसे किसी न किसी पात्र को अपने विचारों और भावों का वाहन बनाना पड़ेगा। यदि किसी पात्र को माध्यम बनाए बिना वह ऐसा कुछ करता है तो उसकी रचना उपन्यास नाम से अभिहित नहीं हो सकती। शिथिल विन्यास और अन्विति का अभाव कुछ सीमा तक ग्राह्य है, क्योंकि उनके भीतर से भी केन्द्रीय विचार या भाव-भूमि का प्रकाशन हो सकता है। अतः आधुनिकतम उपन्यासों की प्रवृत्ति को देखते हुए यह स्पष्ट रूप में कहा जा सकता है कि उपन्यास मानव-जीवन से सम्बद्ध है और वह मानव के विचार और अनुभूति के प्रकाशन का साधन है। अतएव उसकी पात्र-विरहित स्थिति स्वीकार्य नहीं।

**पात्रों के प्रकार**—उपन्यास के पात्र सामान्य स्थिति में दो प्रकार के होते हैं—स्थिर और गतिशील। इन्हें अंग्रेजी में Flat और Round कहते हैं। सुविधा की दृष्टि से प्लैट पात्र को चतुरस्र या 'टाइप' भी कह सकते हैं। स्थिर या चतुरस्र पात्र अपरिवर्तनशील होते हैं। आरम्भ से लेकर अंत तक उनके चरित्र में किसी प्रकार का परिवर्तन दृष्टिगत नहीं होता। ऐसे पात्रों में परिवर्तन नहीं होता। यदि परिवर्तन होता है तो इनके सम्बन्ध में पाठकों के ज्ञान में होता है। स्थिर या चतुरस्र पात्र व्यक्ति न होकर 'टाइप' होते हैं, अर्थात् किसी वर्ग-विशेष के प्रतिनिधि। टाइप वस्तुतः वह पात्र है, जिसमें वैयक्तिक और सामाजिक गुणों की कुछ प्रधान विशेषताएँ युगपत् प्रस्तुत की जाती हैं। केवल सामाजिक विशेषताओं से सम्पन्न पात्र 'टाइप' नहीं हो सकता। उसका अपना निजी व्यक्तित्व होना चाहिए। किसी वर्ग के प्रतिनिधि वे इसलिए कहे जाते हैं कि उनमें वर्गगत गुण-दोष आदि स्पष्ट रूप में परिलक्षित होते हैं, किन्तु उपन्यासकार उसकी समस्त विशेषताओं को आरम्भ में ही उद्घाटित नहीं कर देता, प्रयुक्त कथानक के विकास के साथ, अन्य पात्रों के सान्निध्य में उसकी एक-एक विशेषता खुलती जाती है, पर उसमें किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं होता। उसके सम्बन्ध में पाठकों की जानकारी बढ़ती जाती है। स्थिर पात्र समाजगत आशा-आकांक्षा, सुख-दुःख, रुचि-अरुचि आदि के प्रतिनिधि होते हैं। इस कारण पाठक उनमें अपनी समस्याओं को देख पाता है और उनके साथ सरलतया तादात्म्य स्थापित कर लेता है। स्थापित मूल्यों के अनुकूल होने के कारण ऐसे पात्र पाठकों को यथेष्ट रूप में प्रभावित करते हैं। परन्तु अच्छे उपन्यासों में गतिशील पात्रों का ही चित्रण होता है। प्रगतिवादी उपन्यासों में वर्ग-प्रतिनिधि 'टाइप' पात्रों को अधिक महत्व दिया जाता है, क्योंकि उनके माध्यम से वर्ग की भावनाओं की अच्छी अभिव्यक्ति

हो सकती है और ऐसे पात्र पाठको पर अपनी अमिट छाप छोड़ जाते हैं।

**गतिशील पात्र**—गतिशील पात्र आरम्भ में जो रहता है, वही अंत में नहीं रह जाता। उस पर अपनी परिस्थितियों एवं अपने परिवेश का प्रभाव पड़ता है। वह अपनी परिस्थितियों को बदलने का प्रयत्न करता है और यथावसर परिस्थितियों के अनुसार बदल भी जाता है। स्थिर पात्रों के समान इनका कोई रूप निर्धारित नहीं रहता और इनके विकास की कोई सीमा नहीं रहती। स्थिर पात्र टूट सकते हैं, किन्तु बदल नहीं सकते, जबकि गतिशील पात्र अपने आप को परिस्थितियों के अनुकूल ढालने का प्रयत्न करता है। विभिन्न परिस्थितियों में जो क्रिया-प्रतिक्रिया होती है, उसका भी उस पर प्रभाव पड़ता है। ऐसे पात्र के माध्यम से उपन्यासकार जीवन की गहनतम अनुभूतियों को अभिव्यक्त कर सकता है। आंतरिक कारणों पर प्रकाश डालते हुए वह असंख्य अनुभूतियों को योजित कर सकता है। मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में पात्रों की योजना अधिक महत्वपूर्ण सिद्ध होती है। उपन्यासकार उनके मनोविश्लेषण के माध्यम से बहुत कुछ कहने का अवसर प्राप्त कर लेता है।

पात्रों का एक नया प्रकार आधुनिक उपन्यासों की विशेषता है जिसे प्रतीक पात्र कहते हैं। प्रतीक पात्र उपन्यासकार के विचार, जीवन-दर्शन आदि का प्रतिनिधित्व करते हैं। यदि ये प्रतीक पात्र विचार और जीवन-दर्शन के वाहन-मात्र होते हैं तो उबाने वाले सिद्ध होते हैं, किन्तु यदि ये युग-सत्य के उद्घाटन के साधन बनकर आते हैं तो पाठको पर इनका आत्यंतिक प्रभाव पड़ता है। युग-चेतना की अभिव्यक्ति के ये अच्छे साधन होते हैं, परन्तु इनकी योजना में अतिरिक्त सावधानी अपेक्षित होती है।

**चरित्र-चित्रण की विधियाँ**—कुछ लोग चरित्र-चित्रण की अंतरंग, बहिरग और नाटकीय तीन प्रकार की विधियाँ मानते हैं और बहिरग चित्रण में पात्रों के नामकरण, आकृति-वेशभूषा, अनुभाव चित्रण आदि को ग्रहण करते हैं और आंतरिक चित्रण में मानसिक वृत्तियों के विश्लेषण को महत्व प्रदान करते हैं तथा नाटकीय चित्रण में कथानक, कथोपकथन आदि के आधार पर अपने आप चरित्र पर प्रकाश पड़ जाता है। जहाँ तक बहिरग चित्रण का प्रश्न है वह अपने आप में स्थूल है। वस्तुतः वह चरित्र-चित्रण का कोई अच्छा साधन नहीं है और उससे चरित्र के महत्व पर कोई विशेष प्रकाश नहीं पड़ता। इस कारण हम सामान्य रूप में स्वीकृत चरित्र-चित्रण की दो विधियों का ही यहाँ निरूपण करेंगे। अंतरंग विधि को ही हम विश्लेषणात्मक विधि कह सकते हैं और दूसरी विधि नाटकीय है, जिसे अभिनयात्मक भी कहते हैं।

**विश्लेषणात्मक विधि**—विश्लेषणात्मक विधि को उपन्यासकार सर्वज्ञता की स्थिति में अपना सकता है। ऐसी स्थिति में वह अपने पात्र के समस्त पक्षों को सरलता से देख सकता है और यथावसर विस्मय भाव से उन्हें उद्घाटित कर सकता है। नाटक-

कार की तुलना में उपन्यासकार अधिक अच्छी स्थिति में रहता है। उसे व्याख्या और टीकी-टिप्पणी करने की पूरी स्वतंत्रता रहती है। वह अपने पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं को पूरी कुशलता से उद्घाटित कर सकता है। नाटककार को इस प्रकार की सुविधा नहीं प्राप्त होती। विश्लेषण एक ऐसा साधन है, जिसके आधार पर उपन्यासकार गतिशील पात्रों का निर्माण कर सकता है और यथावसर पात्रों के मनोवेगों, भावों, आवेशों आदि पर प्रकाश डालकर अपने चित्रण को गम्भीर और व्यापक बना सकता है। आधुनिक मनोविज्ञान चरित्र-चित्रण में अधिक सहायक सिद्ध हुआ है। मानव-मन की बहुत सारी गुंथियाँ सामने आई हैं। अब यह अनुभव होने लगा है कि मनुष्य का जो रूप प्रकट है, उससे उसका अप्रकट रूप अधिक बड़ा और गहन है। मानव के चेतन से उसका अचेतन अधिक महत्वपूर्ण है जो उसके कार्य-व्यापार को सर्वदा प्रभावित करता रहता है। उपन्यासकार विभिन्न प्रणालियों से अपने पात्रों के चेतना-अचेतन मस्तिष्क के बहुत सारे पक्षों को विश्लेषित कर उनके चरित्र के सूक्ष्मतम तत्वों को उद्घाटित कर देता है। विश्लेषण-पद्धति में लेखक को यह ध्यान रखना चाहिए कि वह जिस किसी तत्व को प्रकाशित करे, उसे वातावरण और परिस्थिति के अनुकूल स्थिति में करे, विश्लेषणात्मक चरित्र-चित्रण उसी आधार पर स्वाभाविक हो सकेगा।

**नाटकीय अथवा अभिनयात्मक विधि**—इस प्रकार का चरित्र-चित्रण अधिक स्वाभाविक और कलात्मक होता है। लेखक अपनी ओर से मौन रहता है। पात्र ही आगे बढ़कर विविध परिस्थितियों और घटना-चक्रों में अपने वैशिष्ट्य-दोर्बल्य को प्रकट कर देते हैं। उनके पारस्परिक कथनोपकथन से भी उनके मनोभाव, राग-द्वेष, रुचि-अरुचि आदि व्यक्त हो जाते हैं।

**घटनाओं द्वारा चरित्र-चित्रण**—परिस्थितियों और घटना-चक्रों में पड़कर पात्र अपनी जैसी प्रतिक्रिया व्यक्त करता है, वह उसके चारित्रिक घटक की परिचायिका होती है। घटना से व्यक्ति का चरित्र ही उद्घाटित नहीं होता, वरन् उसका चरित्र परिष्कृत भी होता है। घटनाएँ उपन्यास के कार्य-व्यापार को ही गति नहीं देती, प्रत्युत पात्रों के चरित्र-विकास और उसके विविध पक्षों के उद्घाटन में भी सहायक सिद्ध होती हैं।

**कथोपकथन द्वारा चरित्र-चित्रण**—कथोपकथन की योजना एक तो स्वाभाविकता लाने के लिए होती है और दूसरे पात्रों के अरित्र-उद्घाटन के लिए। विश्लेषण से लेखक जो कुछ नहीं कह पाता, उसे पात्र अपने स्वाभाविक सवाद में कह देते हैं। सवाद की स्थिति में उन्मुक्तता रहती है। इस कारण पात्र बहुत सारी ऐसी बातें कर जाते हैं जो अन्य स्थिति में संभव नहीं और उन बातों से उनकी चारित्रिक दुर्बलता-

सबलता अधिक सूक्ष्मता से प्रकट हो जाती है। वर्तमान काल में सवादों की योजना होने के कारण उनमें स्वाभाविकता और विश्वसनीयता अधिक मात्रा में होती है और उनका प्रभाव पाठकों पर अच्छा पड़ता है।

उद्धरण शैली, डायरी शैली, पत्रात्मक शैली आदि का प्रयोग पात्रों के चरित्र-चित्रण के लिए किया जाता है, किन्तु इन सबको पृथक् रखना आवश्यक नहीं है। ये सब विश्लेषणात्मक विधि ही में अन्तर्भुक्त हो जाते हैं।

उपन्यास की सबसे बड़ी विशेषता यही है कि उसमें चरित्र-चित्रण के लिए अधिक अवकाश रहता है। नाटक की ऐसी स्थिति नहीं होती। नाटक में प्रत्यक्ष रूप में ही चरित्र-चित्रण का अवसर रहता है, जबकि उपन्यास में प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष दोनों रूप में चित्रण किया जा सकता है। कार्य-व्यापार की प्रमुखता और प्रत्यक्ष-दर्शन के कारण नाटक के पात्र अधिक प्रभावशाली सिद्ध होते हैं और इस प्रकार की प्रभावशालिता की निर्मित के लिए उपन्यासकार को और अधिक व्यापक भूमि अपनानी पड़ती है। जहाँ नाटक में कार्य-व्यापार की प्रधानता होती है, वहाँ उपन्यास में चरित्र के आंतरिक कार्य-व्यापार की प्रधानता होती है। यह निर्विवाद सिद्ध है कि प्रत्येक प्रकार के उपन्यास में किसी न किसी रूप में चरित्र की अवस्थिति होती है, किन्तु वही उपन्यास साहित्य की दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण माना जाता है, जिसमें चरित्र की प्रधानता होती है। उपन्यासकार अपने पात्रों की मानसिक भूमियों का उद्घाटन कर पाठकों के सामने ऐसे नई और विस्मयकारी वस्तुओं को प्रस्तुत कर सकता है, जिन्हें देखकर वह विमग्न हो सकता है। वह अभिनयात्मक और विश्लेषणात्मक पद्धति को अपना कर नवीन सौन्दर्य-सृष्टि कर सकता है, जबकि नाटककार के लिए इतनी अधिक सुविधा नहीं होती। विश्लेषणात्मक पद्धति उपन्यासकार के लिए विशेष वरदान है, किन्तु उसके दुरुपयोग की भी संभावनाएँ अधिक हैं। यदि उपन्यासकार परिस्थिति और वातावरण को ध्यान में रखे बिना ही इस पद्धति का उपयोग करता है तो उसकी सारी निर्मिति अस्वाभाविक और कृत्रिम हो जाएगी। साथ ही विश्लेषण का सहारा लेते हुए उसे यह भी ध्यान में रखना पड़ता है कि विश्लेषण की जिस पद्धति को वह अपना रहा है, वह स्थिति-विशेष में उपयुक्त है या नहीं। विश्लेषण की धुन में जब लेखक लम्बे-लम्बे सवाद, व्याख्यान, पत्र आदि को अपनी रचना-प्रणाली में उनकी स्वाभाविकता पर विचार किए बिना योजित करने लगता है तो उसकी सारी योजना नीरस हो जाती है और इस प्रकार उसका उद्देश्य क्षतिग्रस्त हो जाता है। मनोविज्ञान ने लेखक को बहुत ही व्यापक और महत्त्वपूर्ण भूमि प्रदान की है। यदि वह सावधानी से उसका उपयोग कर सके तो पात्रों के चरित्र के अनेक आयाम सुन्दर रीति से उद्घाटित हो सकते हैं और जीवन को नये सिरे से समझने का अच्छा अवसर प्राप्त हो सकता है। इसके लिए

विश्लेषणात्मक पद्धति ही अधिक उपादेय सिद्ध हो सकती है ।

**चरित्र-चित्रण की विशेषताएँ**—उपन्यासकार अपने पात्रों की निर्मिति और अन्वेषण में स्वतंत्र होता है । उसके पात्र प्रायः इस प्रकार के होते हैं कि वे सहज रूप में उसकी व्यापक अनुभूति के वाहक बन सकें । तथापि अपनी रचना को सुन्दर और पूर्ण बनाने के लिए लेखक को कुछ मूलभूत विशेषताओं की ओर ध्यान देना पड़ता है । मौलिकता, स्वाभाविकता, अनुकूलता, सजीवता, आदि ऐसे गुण हैं जो चरित्र-चित्रण को अधिक व्यवस्थित और मार्मिक बना सकते हैं ।

**मौलिकता**—रचना-प्रक्रिया में मौलिकता का बहुत बड़ा महत्त्व होता है । कथानक की मौलिकता सबसे महत्वपूर्ण होती है, जिसमें लेखक का दृष्टिकोण विशेष रूप से अपना महत्त्व रखता है । एक ही कथानक दो या तीन या अधिक लेखकों के हाथ में पड़कर भिन्न रूप धारण कर लेता है । इसी प्रकार पात्रों की सृष्टि भी होती है । जो लेखक जितना अधिक प्रतिभा सम्पन्न होगा और जिसका निर्माण-कौशल जितना परिपक्व होगा, उसके पात्र उतने ही मौलिक होंगे । पात्र का अपना विशिष्ट व्यक्तित्व होना चाहिए और वह व्यक्तित्व इतना स्पष्ट और प्रभावशाली होना चाहिए कि पाठक चाहे तो कल्पना की आँखों से उसे प्रत्यक्ष देख ले । जिस प्रकार कोई दो व्यक्ति रूप-आकार, शक्ति-व्यवहार आदि में एक समान नहीं होते, उसी प्रकार दो पात्र भी एक समान नहीं होने चाहिए । एक बात अवश्य है कि मौलिकता की धुन में लेखक को ऐसे पात्रों का सृजन नहीं करना चाहिए जो इस संसार के ही प्रतीत न हों । वह ऐसे पात्रों का निर्माण कर सकता है जो भूत या वर्तमान के प्राणी न हों, किन्तु भविष्य में जिनकी संभावना हो । परन्तु मानवीय भाव का सस्पर्श अपेक्षित रूप में होना चाहिए, अन्यथा दारु-पुत्तलिका के समान वे पात्र क्रीडा-कौतुक ही सिद्ध होंगे ।

**स्वाभाविकता**—पात्र स्वाभाविक तभी प्रतीत हो सकते हैं, जब कि वे हमारे बीच के ही प्रतीत हों । उन्हें अतिमानवीय प्रवृत्तियों से युक्त दिखाना उचित नहीं होता । बहुत से लेखक आदर्श के निर्माण की धुन में अपने पात्रों में अत्यधिक गुण आरोपित करने लगते हैं । इस कारण वे पात्र कुछ अविश्वसनीय और कुछ अस्वाभाविक प्रतीत होने लगते हैं । पात्र ऐसे होने चाहिए कि पाठक उनकी उँगलियाँ पकड़ कर जगत् का भ्रमण कर सकें, जीवन-जगत् के बहुत सारे रहस्यों को उनके माध्यम से जान सकें और उन्हें अपना मित्र समझ सकें । इसी प्रकार किसी पात्र की चारित्रिक दुर्बलता दिखाने के लिए उसमें सभी प्रकार के दुर्गुणों को दिखाना भी प्रभाव की दृष्टि से उचित नहीं होता । दुर्गुणों के साथ कुछ गुणों की भी स्थिति हो सकती है, जिनसे वह मानवीय धरातल पर प्रतिष्ठित हो सकता है और मानवीय भावों के सस्पर्श के बिना वह मानव नहीं बन सकता और उसका चारित्रिक विकास स्वाभाविक नहीं प्रतीत हो सकता । स्वाभाविकता के लिए यह

आवश्यक है कि लेखक अपनी आँखें खुली रखे और जीवन से ही ऐसे पात्रों को ग्रहण करे जो हमारे समान ही हाड-माँस के पुतले हैं, जिनके अपने सुख-दुःख हैं, अपनी रुचि-अरुचि है और अपनी भावनाएँ हैं।

**अनुकूलता**—परिस्थिति और वातावरण के अनुकूल ही पात्रों का विकास होना चाहिए। परिस्थिति की बाध्यता कुछ दूसरी हो और पात्र किसी दूसरी दिशा में प्रवृत्त हो, इसका उपन्यास की रचना पर बुरा प्रभाव पड़ता है। इसी प्रकार चरित्र का विकास कथानक के विकास में सहायक होना चाहिए। उसके कारण कथानक के प्रवाह में किसी प्रकार का व्यतिक्रम नहीं आना चाहिए। परिस्थिति, देश-काल और कथानक के अनुकूल पात्रों की स्थिति स्पृहणीय होती है।

**सजीवता**—स्वाभाविकता में ही हम कह आए हैं कि पात्रों का सम्बन्ध हमारे जीवन से होना चाहिए। वे हमारे जाने-पहचाने होने चाहिए और उनमें मानवीय भावना का ऐसा सस्पर्श होना चाहिए कि वे पाठक को अजनबी जैसे प्रतीत न हो। यदि पात्र उपन्यास में मानवीय धरातल पर प्रस्तुत किए जाते हैं और मानवीय भाव-सस्पर्श से सम्पन्न रहते हैं तो वे निश्चय ही सजीवता सम्पन्न रहेंगे तथा पाठकों पर उनका विध्यात्मक प्रभाव पड़ेगा।

पात्रों के चित्रण में उपन्यासकार को सहृदयता रखनी चाहिए। अपने किसी सिद्धांत-विशेष की प्रतिष्ठा के लिए उसे अपने पात्रों का गला नहीं घोटना चाहिए। पात्र के किसी प्रकार के विकास या परिवर्तन को दिखाने के लिए उसे यथेष्ट कारण उपस्थित करने चाहिए। चरित्र-चित्रण का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक और विशाल है। लेखक को अपनी प्रतिभा के उन्मुक्त प्रयोग के लिए यह क्षेत्र अत्यन्त उर्वर है। वह किसी भी रूप में मानवीय संवेदना को केन्द्र में रख कर अपने पात्रों का निर्माण कर सकता है।



## कथोपकथन

कथोपकथन का सम्बन्ध कथा-वस्तु और चरित्र-चित्रण दोनों से है। आज कल उपन्यास साहित्य का जिस रूप में विकास हो रहा है, उसे देखते हुए यह कहा जा सकता है कि कथोपकथन उपन्यास के लिए अनिवार्य तत्त्व नहीं है, तथापि उपन्यास का सामान्य भूमि कथोपकथन के बिना नीरस हो जाएगी। उपन्यास की स्वाभाविकता कथोपकथन पर निर्भर करती है; किन्तु यह स्वाभाविकता तभी बनी रह सकती है, जबकि वातावरण और चरित्र के अनुकूल उसकी योजना की जाय। कथोपकथन से कथावस्तु का विकास होता है और पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं का प्रकाशन भी होता है। कथोपकथन कभी-कभी वातावरण के निर्माण में भी सहायक होते हैं। सामान्य रूप में कथोपकथन कथा-वस्तु के विकास और स्वाभाविकता के लिए ही प्रयुक्त होते हैं, किन्तु पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं का प्रकाशन उसका विशिष्ट धर्म है। कथा-वस्तु के विकास के लिए लेखक सामान्यतया उस समय कथोपकथन का प्रयोग करता है, जबकि कथानक से प्रत्यक्षतः असम्बद्ध ऐसी कोई बात प्रस्तुत करनी होती है जो अप्रत्यक्ष रूप में कथा-वस्तु के विकास में सहायक सिद्ध होती है। असम्बद्ध घटना को सीधे प्रस्तुत कर देना उपन्यास की स्वाभाविकता के लिए घातक होता है। •इसीलिए किन्हीं पात्रों की वार्त्ता के माध्यम से उसे प्रकट किया जाता है। कुशल उपन्यासकार इस प्रकार की वार्त्ता का बहुत ही कुशलता से प्रयोग करते हैं और कथानक की स्वाभाविकता को बनाए रखने के साथ घटना-क्रम को विकसित करते हैं। कथानक के विकास में कथोपकथन का प्रयोग करते समय अतिरिक्त सावधानी आवश्यक होती है। यदि लेखक पृष्ठभूमि और वातावरण को स्पष्ट किए बिना कथोपकथन का प्रयोग करेगा तो उपन्यास में अस्वाभाविकता आ जाएगी।

कथोपकथन पात्रों की चारित्रिक विशिष्टता को अत्यंत सुन्दर ढंग से प्रकाशित करता है। साधारणतः कथोपकथन का प्रयोग किन्हीं दो या अधिक पात्रों की बातचीत के रूप में किया जाता है। पात्र अपनी वार्त्ता से किसी परिस्थिति विशेष पर प्रकाश

डालते हैं अथवा किसी सिद्धांत विशेष की चर्चा करते हैं अथवा अपने व्यक्तिगत राग-द्वेष, रुचि-अरुचि पर प्रकाश डालते हैं। सामान्यतः सफल लेखक अपने पात्रों को विभिन्न परिस्थितियों में डाल कर उनके चरित्र के विभिन्न स्वरूपों को पाठकों के सामने रख देते हैं। ऐसा करने से उन्हें स्वयं अपनी ओर से टिप्पणी देने की आवश्यकता नहीं रह जाती और इसका सर्वोत्तम साधन है विभिन्न पात्रों का वार्तालाप। मन की गुत्थियों और भावनाओं के सुलझाने और प्रकाशित करने का साधन भी वार्तालाप है। व्यक्ति अपनी भावनाओं, अपनी मानसिक प्रतिक्रियाओं को किसी न किसी रूप में अपने किसी अंतरंग के सामने कहकर थोड़ा हलका अनुभव करता है। सुखात्मकस्थिति को दूसरे के सामने प्रकट कर वह आनन्द का अनुभव करता है। मनुष्य अपने सुख को अपने अंतरंगों में बाँट कर और अधिक सुखी होता है और दुःख को अपने अंतरंगों के सामने कह कर अपने आपको मानसिक तनावों से बचाता है। इस प्रकार यह पात्रों के मनोविश्लेषण के लिए भी आवश्यक सिद्ध होता है, जिससे उनके चरित्र के ऐसे पक्ष भी खुल जाते हैं, जिनका दूसरे रूप में खुलना संभव नहीं है।

कथोपकथन की एक उपादेयता यह भी है कि उससे लेखक का उद्देश्य और अधिक स्पष्ट हो जाता है। इसमें कोई संदेह नहीं कि लेखक जीवन और जगत् का चित्र प्रस्तुत करता है, किन्तु उसकी दृष्टि कितनी ही वस्तुनिष्ठ क्यों न हो, उसकी निजी, वैयक्तिक दृष्टि का सर्वथा अभाव नहीं होगा। मूलतः जीवन और जगत् के प्रति उसका दृष्टिकोण ही अधिक महत्वपूर्ण होता है, जिसके आधार पर वह अपनी रचना का रूपायन करता है। यदि वह सर्वज्ञता की शैली को अपना कर अपनी रचना लिखता है तो बीच-बीच में वह अपनी टिप्पणी देता जाता है और अपने जीवन-दर्शन को आरोपित करता चलता है, किन्तु जब वह दूसरी शैली अपना कर चलता है तो उसे अपनी जीवन-दृष्टि प्रत्यक्ष रूप में आरोपित करने का अवसर कम मिलता है। इस कारण वह पात्रों के माध्यम से अपनी विचार-भूमि को प्रस्तुत करता है। कोई न कोई पात्र लेखक के विचारों का वाहक होता है। पात्रों की पारस्परिक वार्ता से उसका दृष्टिकोण और अधिक स्पष्ट हो जाता है। इस प्रकार लेखक कलात्मकता को किसी प्रकार की क्षति पहुँचाए बिना अपना उद्देश्य पूरा कर लेता है। किन्तु कथोपकथन का अपने दृष्टिकोण का प्रतिपादन करने के उद्देश्य से उपयोग करते समय उसे अत्यधिक सावधान रहना चाहिए। स्वाभाविकता को बनाए रहते हुए ही वह पात्रों के माध्यम से अपना दृष्टिकोण प्रस्तुत कर सकता है। यदि उसने किंचित् उतावलापन और किंचित् असावधानी दिखाई तो वह जिस उद्देश्य से परिचालित होकर अपने पथ का निर्माण करता है, उसका वह उद्देश्य ही धराशायी हो जाएगा। पात्रों की परिस्थिति, मनः-स्थिति और सामर्थ्य को समझते हुए उसे कथोपकथन की योजना करनी चाहिए।

कथोपकथन का प्रयोग वातावरण की सृष्टि के लिए भी किया जाता है। सामान्य स्थिति में ऐसा नहीं होता। ऐसे उपन्यासों में इसका इस रूप में प्रयोग किया जाता है, जिनमें वातावरण की प्रधानता होती है।

और अनेक रूपों में उपन्यास की प्रभावमयता की सवृद्धि के लिए लेखक कथोपकथन का उपयोग कर सकता है। घटना को आकस्मिक मोड़ देना हो, पात्रों के चरित्र के किसी विशेष कोण को उद्घाटित करना हो अथवा किसी प्रकार की नाटकीयता को उभारना हो तो लेखक कथोपकथन का उपयोग कर सकता है। कथोपकथन कब, किस रूप में आवश्यक है, यह लेखक के निर्णय और विचार शक्ति पर निर्भर करता है और उनकी निर्णय-शक्ति जितनी परिपक्व होगी, उसकी विचार-शक्ति जितनी दृढ़ होगी तथा उसकी परिस्थितियों की पकड़ जितनी मजबूत होगी, उसका कथोपकथन उतना ही प्रभावशाली, उतना ही सजीव और उतना ही स्वाभाविक बन पड़ेगा।

**कथोपकथन के गुण**—अभी तक हमने यह देखा कि लेखक कितन-कितन परिस्थितियों और कितन-कितन रूपों में कथोपकथन का प्रयोग कर सकता है और ऐसा करके वह किस रूप में अपने अभीष्ट उद्देश्य की पूर्ति कर लेता है। अब हमें यह देखना है कि कथोपकथन में ऐसे कौन से गुण अपरिहार्य हैं, जिनसे युक्त होने पर ही वे अभिप्रेत उद्देश्य की पूर्ति कर पाते हैं और जिनके अभाव में उनका प्रभाव विपरीत हो जाता है। वे गुण हैं स्वाभाविकता, रोचकता, उपयुक्तता, अनुकूलता, सम्बद्धता, सक्षिप्तता, सोद्देश्यता, नाटकीयता आदि।

**स्वाभाविकता**—कथोपकथन शब्दशः जीवन से नहीं लिया जाता, तथापि कार्य-व्यापार को वास्तविकता अवश्य प्रदान करता है तथा घटना-क्रम को विकसित करता है। कथोपकथन का प्रयोग करते समय लेखक को यह ध्यान रखना चाहिए कि जहाँ पर जिन पात्रों के मध्य उसका प्रयोग किया जाता है, उनके मध्य उनका प्रयोग उचित है या नहीं। स्वाभाविकता के लिए औचित्य आवश्यक है। औचित्य में स्थान, काल, व्यक्ति और कार्य-व्यापार का औचित्य सन्निविष्ट है। इन सबको ध्यान में रख कर यदि कथानक की योजना होगी, तभी वह स्वाभाविक हो सकेगा। स्वाभाविकता के लिए भाषा के प्रयोग में भी सावधानी आवश्यक होती है। पात्रों की शिक्षा, मानसिक स्थिति, जीवनस्तर और घटना-विशेष को ध्यान में रखते हुए भाषा का प्रयोग करना चाहिए। जहाँ तक संभव हो यथार्थ का आभास देने वाली भाषा ही प्रयुक्त हो, जिसमें आरोपित आडंबर न हो।

**रोचकता**—सवाद की योजना संतुलित और सुव्यवस्थित होनी चाहिए। जब लेखक अनावश्यक रूप में, आडंबरमयी शैली में अपने पात्रों की वार्ता प्रस्तुत करता है तो भले ही वह सवाद-योजना कितनी ही महत्वपूर्ण क्यों न हो और उससे प्रकाशित

की गई वस्तु कितनी महनीय और उदात्त क्यों न हो, पाठको पर उसका विपरीत प्रभाव पड़ेगा और एक प्रकार की नीरसता आ जाएगी जो रचना के प्रभाव को व्याहत कर देती है। उपन्यास के स्वाभाविक विकास में कथोपकथन के कारण किसी प्रकार का व्याघात रोचकता को न्यून कर देता है।

**उपयुक्तता**—कथोपकथन पात्र, परिस्थिति और घटना के उपयुक्त होना चाहिए, तभी वह सरस और प्रभावोत्पादक हो सकता है। अनुपयुक्त सवाद अशक्त होता है और रचना को प्रभावहीन बना देता है।

**अनुकूलता**—कथोपकथन पात्र, परिस्थिति और घटना के अनुकूल होने चाहिए। साधारणतः भाषा के प्रयोग में भी लेखक को सावधानी रखनी चाहिए। बालक, वृद्ध या युवा की भाषा उसकी वय, शिक्षा, जीवन-स्तर और परिवेश के अनुकूल होनी चाहिए। किसी अज्ञानी से दार्शनिक व्याख्यान दिलाना अथवा किसी अबोध बालक की भाषा में रहस्यमयता भरना सर्वथा अनुचित होता है। साथ ही यह भी विचारणीय होता है कि कब, किस रूप में सुवाद नियोजित करना चाहिए। कल्पना कीजिए किसी मृत व्यक्ति के दाह-संस्कार के समय कुछ पात्रों के सवाद का अवसर लेखक निकाल लेता है। उस समय यदि पात्र जीवन की दार्शनिक व्याख्या आरम्भ कर दे और जीवन-मरण के सम्बन्ध में विस्तृत व्याख्यान देने लगे तो उपन्यास की रोचकता बाधित हो उठेगी। ऐसे अवसर पर दुःख और समवेदना का जितना महत्त्व है, उतना जीवन-मरण के दार्शनिक विवेचन का नहीं।

**सम्बद्धता**—कथोपकथन का पूर्वापर सम्बन्ध अपेक्षित है। कथोपकथन की आकस्मिक अवतारणा हास्यास्पद होती है। लेखक को कथोपकथन की योजना करने से पूर्व भूमि निर्मित कर लेनी चाहिए, जिससे वह कथानक के प्रवाह से अनुस्यूत रहे और किसी भी रूप में ऐसा प्रतीत न हो कि वह बाहर से आरोपित है। कभी-कभी किसी अनुच्छेद के आरम्भ में ही कथोपकथन की योजना की जाती है। ऐसा सवाद कथानक का अग्र-रूप ही होना चाहिए। ऐसा होने पर उसका पूर्वापर सम्बन्ध बना रहेगा।

**लाघव (संक्षिप्तता)**—कथोपकथन का लाघव कहानी और नाटक में प्रभावान्वित की दृष्टि से अधिक उपादेय होता है। उपन्यास में लाघव अनिवार्य नहीं है, क्योंकि उपन्यास का क्षेत्र व्यापक होता है और उपन्यासकार को सवाद के माध्यम से पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं को प्रकाशित करने का अवसर अधिक प्राप्त होता है। उपन्यास का पाठक किंचित् विस्तार को सहन कर सकता है। तथापि सवाद का लाघव स्पृहणीय होता है, वह रचना की रोचकता को बढ़ाता है और उसमें एक प्रकार की साकेतिकता भी होती है जो रचना की प्रभविष्णुता में सहायक होती है। संक्षिप्त सवादों की

सबसे बड़ी विशेषता यह होती है कि वे रचना की प्रभावान्विति को तीव्र बना देते हैं।

**सोद्देश्यता**—सवाद की योजना सवाद के लिए नहीं होनी चाहिए। उसके पीछे कोई न कोई उद्देश्य होना चाहिए। कथोपकथन का उद्देश्य घटना-क्रम का विकास, पात्रों की चरित्रिक विशेषता का प्रकाशन और वातावरण की सृष्टि है। इन्हीं उद्देश्यों को ध्यान में रख कर लेखक को सवाद नियोजित करने चाहिए। जीवन का चित्र प्रस्तुत करना अथवा जीवन की व्याख्या करना अथवा मानव-अनुभूति का प्रकाशन कला का धर्म है। उपन्यास का भी यही धर्म है। अतः सवाद इसमें भी योग देता है, क्योंकि उपन्यास की आंगिक अन्विति का वह भी एक अंग है ही।

**नाटकीयता**—नाटकीयता सामान्य रूप में स्वाभाविकता की विरोधी है, किन्तु कलात्मकता के लिए आवश्यक है। कोई भी अपने दैनन्दिन जीवन में जैसा व्यवहार करता है, जैसी बातचीत करता है और जैसे शब्दों का प्रयोग करता है, यदि उन सब को यथार्थ रूप में प्रस्तुत कर दिया जाए तो रचना की रोचकता नष्ट हो जाएगी। इसी कारण लेखक यथार्थ को कलात्मक बना पढ़नाकर प्रस्तुत करता है और संवाद को क्षिप्र, साकेतिक तथा प्रभावशाली बना देता है। इस प्रकार की क्षिप्रता, साकेतिकता और प्रभावशालिता नाटकीय होती है, किन्तु इसके साथ स्वाभाविकता और यथार्थ का भाव भी विद्यमान रहता है। यथार्थवादी और अतियथार्थवादी इस प्रकार की नाटकीयता को न अपनाकर मूल, यथार्थरूप की प्रस्तुति को अधिक महत्त्व देते हैं। परिणाम यह होता है कि सवाद नग्न और भोड़े रूप में सामने आते हैं, उनका प्रभाव क्षोभकारी होता है। अश्लील और भद्दे शब्द प्रयोग यद्यपि साधारण रूप में बोलचाल भी भाषा में होते रहते हैं। ऐसे प्रयोग के पीछे व्यक्ति-विशेष के संस्कार और उसका परिवेश होता है। यह यथार्थ है, इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता, परन्तु यथार्थ की रूप-प्रस्तुति में भाषा-संस्कार-च्युति कथमपि शोभनीय नहीं है।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि पात्रों के चरित्र-चित्रण और बहुत-सी परिस्थितियों के सुन्दर चित्रण में कथोपकथन का बहुत बड़ा महत्त्व होता है। कथोपकथन से उपन्यास में नाटक के अनुशासन और वस्तुनिष्ठता के तत्व प्रभावशाली ढंग से आ जाते हैं। कथोपकथन में लेखक को अपने कौशल का पूरा-पूरा परिचय देना पड़ता है और बहुत अधिक धैर्य-रखना पड़ता है, तभी उसकी रचना में स्पष्टता और स्वाभाविकता आ पाती है। कथोपकथन को किसी विचार की अभिव्यक्ति का वाहन विचार ही के लिए नहीं होना चाहिए। विचार वहीं तक ग्राह्य है, जहाँ तक वे उन पात्रों पर प्रकाश डालते हैं, जो उन्हें अभिव्यक्त करते हैं। कथोपकथन के लिए उपन्यास के अन्य तत्वों की अपेक्षा अधिक कला आवश्यक होती है, क्योंकि वास्तविक न होते हुए भी उन्हें वास्तविक

जैसा प्रतीत होना चाहिए । उपन्यास के कथोपकथन में स्वतः स्फूर्ति आवश्यक है । यह पात्रों के मध्य की स्थिति को दिखाने का आदर्श साधन है । यह सम्बन्धों को प्रकाशित करता है । इसे इतना प्रभावोत्पादक होना चाहिए कि पात्रों के पारस्परिक सम्बन्धों का विश्लेषण अथवा व्याख्या अनावश्यक हो जाए । कथोपकथन सर्वाधिक दृश्य और प्रभावमय आंतर क्रिया है, जिसे उपन्यास के पात्र कुशलता से पूरा करते हैं । यह पात्रों के मानसिक प्रत्यक्षीकरण का साधन है ।

## देश-काल और वातावरण

उपन्यास साहित्य भी अन्य विधाओं के समान ही लेखक के कल्पना-व्यापार के फलस्वरूप ही अपना रूप-आकार प्राप्त करता है। काल्पनिक होते हुए भी वह सत्य का आभास प्रस्तुत करता है अथवा यह भी कह सकते हैं कि सत्य या यथार्थ की भ्रांति उत्पन्न करता है। सत्य न होते हुए भी सत्य जैसा प्रतीत हो, ऐसा करना रचनाकार के लिए आवश्यक होता है। इस कार्य में उसे जिस सीमा तक सफलता प्राप्त होती है, उसी सीमा तक उसकी रचना भी सफल सिद्ध होती है। इसके लिए वह अपने विविध कलात्मक साधनों का उपयोग करता है, उनमें देश-काल और वातावरण की निर्मिति का भी अपना विशेष महत्त्व होता है।

लेखक जो रचना प्रस्तुत करता है, उसका सम्बन्ध किसी न किसी स्थान-विशेष से होता है। केवल घटना प्रधान उपन्यास ऐसे हो सकते हैं जो देश या स्थान की विशिष्ट बातों के उल्लेख के बिना घटना-क्रम के विकास को दिखा सके, यथार्थ के स्वरूप की रक्षा के लिए उनके लिए भी यह आवश्यक होता है कि वे स्थानिक विशेषताओं को समेट कर चले। देश या स्थान में राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक परिस्थितियों और परम्पराओं आदि को ग्रहण किया जाता है, किन्तु ये सारी स्थितियाँ सर्वदा एक समान नहीं होती, वरन् निरन्तर परिवर्तनशील रहती हैं। इस कारण देश के साथ काल सम्बद्ध रहता है और दोनों के आधार पर ही राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक आदि विशेषताओं का अकन उपन्यास में होता है। उपन्यासकार का उद्देश्य प्रधानतः प्रभाव-निर्मिति है और प्रभाव-निर्मिति के लिए देश-काल का चित्रण आवश्यक होता है। कोई भी पात्र अपने परिवेश में जीता है। परिवेश से विच्छिन्न परिस्थिति में उसका चरित्राकन अत्यन्त कठिन होता है। कोई व्यक्ति कितना ही महान् क्यों न हो, किन्तु उसे अपने परिवेश से विलग करके नहीं देखा जा सकता। वह वस्तुतः अपने परिवेश से विकसित होता है। जीवन के प्रति उसका जो दृष्टिकोण बनता है, उसके लिए कुछ सीमा तक उसका परिवेश उत्तरदायी होता है। वह अपनी

सामाजिक, सांस्कृतिक चेतना, पुरानी परम्पराओं का अतिक्रमण कर सकता है, किन्तु अतिक्रमण के लिए भी उसे अपनी परिस्थितियों से जूझना पड़ता है। इस कारण निषेधात्मक रूप में ही सही, पर परिस्थितियाँ उसके निर्माण में स्थित रहती हैं। उपन्यासकार जब अपने पात्रों को अपनी रचना में जीवन के विविध पक्षों को अनुभूत करने के लिए और क्रिया-प्रतिक्रिया के लिए योजित करता है तो वह उन्हें देश-काल से सम्बद्ध स्थिति में ही दिखलाता है। ऐसा होने पर ही पात्रों में सजीवता होगी और कथानक प्रवाह अविच्छिन्न बना रहेगा। इसी कारण कथानक के पात्र वास्तविक पात्र के समान देश-काल के बन्धन में रहते हैं। यदि उन्हें देश-काल के बन्धन में न दिखाया जाए तो उनका स्वरूप ही कुछ इतना रहस्यमय होगा कि पाठक कुछ भी समझ न सकेगा। आधुनिक युग में जो उपन्यास लिखे जा रहे हैं, उनमें वातावरण की प्रधानता रहती है और ऐसा होने के कारण ही ऐसे उपन्यास यथार्थ का सर्वोत्तम आभास प्रस्तुत कर पाते हैं।

आधुनिक युग में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से लक्षित हो रही है कि किसी वस्तु का अकन इस रूप में किया जाए कि एक तो उसका अत्यन्त स्पष्ट चित्र पाठक के मन-पटल पर अंकित हो जाए और दूसरे उसका विध्यात्मक प्रभाव पड़े। लेखक जिस वस्तु-विशेष को अपने पाठकों तक संप्रेषित करना चाहता है, उसका उचित रीति से सम्प्रेषण हो सके। ऐसा करने के लिए लेखक के लिए देश-काल की सूक्ष्मतम विशेषताओं का सम्यक् ज्ञान होना चाहिए। समाज, संस्कृति, धर्म, रीति-परम्परा, वेश-भूषा आदि के सम्बन्ध में उसका निश्चयात्मक ज्ञान होना चाहिए, क्योंकि इन्हीं के सहारे वह अपने कथानक को खड़ा कर सकता है। इसके अतिरिक्त लेखक को भौगोलिक जानकारी भी बहुत अच्छी होनी चाहिए। किसी प्रदेश-विशेष का वर्णन करते समय लताओं, गुल्मों, वृक्षों, फूलों, शस्य आदि के वर्णन देश-काल के अनुकूल हो। ये देखने में सामान्य-से लगते हैं, किन्तु रचना में इनका विशेष महत्त्व होता है। लेखक जिस यथार्थ-निर्मिति के लिए इतना अधिक श्रम करता है, वह सामान्य च्युति से धराशायी हो जाती है।

आजकल सामाजिक उपन्यासों में एक विशेष प्रकार की प्रवृत्ति परिलक्षित होती है। लेखक किसी क्षेत्र-विशेष को केन्द्र में रख कर अपने कथानक का निर्माण करता है। उसका उद्देश्य होता है उस क्षेत्र के जन-जीवन की भाँकी प्रस्तुत करना, जिसे वह बदलते हुए परिवेश में अत्यन्त सूक्ष्म रूप में अंकित करने का प्रयास करता है। प्रेमचन्द ने भी इस प्रकार की प्रवृत्ति दिखाई थी, किन्तु उनके चित्रण में क्षेत्रीय रंग हल्के रूप में ही उभरा है, जबकि क्षेत्रीय रंग को प्राधान्य देने वाले ऐसी प्रत्येक सभ्य शिल्प-विधि अपनाते हैं जो क्षेत्रीय रंग को उभारने में अधिक से अधिक सफल हो। ऐसा करने के लिए उन्हें देश-काल और वातावरण को सबसे अधिक महत्त्व देना पड़ता है। वे क्षेत्र-



विशेष के जन-जीवन की साधारण से साधारण और सूक्ष्म से सूक्ष्म तत्त्व को कुशलता से अंकित करने का प्रयत्न करते हैं। उनकी निरीक्षण-शक्ति जितनी प्रबल होती है और क्षेत्र-विशेष के जीवन का जितना व्यापक ज्ञान होता है, उनकी रचना उसी अनुपात में सफल सिद्ध होती है। 'रेणु' जैसे उपन्यासकार को इसी कारण इतनी अधिक सफलता प्राप्त हुई है। आचलिक उपन्यास का शिलान्यास ही इस आधार पर होता है, किन्तु सामाजिक उपन्यास में यह गौण तत्त्व होते हुए भी अत्यन्त महत्वपूर्ण होता है। लेखक समाज के जिस स्तर को लेकर चलता है, उसके सम्बन्ध में उसकी जानकारी यथेष्ट होनी चाहिए। निम्नवित्तीय वर्ग, मध्यवित्तीय वर्ग, उच्चमध्य-वित्तीय वर्ग, उच्च वर्ग सब की अपनी अपनी विशेषताएँ हैं, अपनी-अपनी जीवन-दृष्टियाँ हैं। उन सब का प्रभावशाली अंकन उनकी अपनी पृष्ठभूमि में ही हो सकेगा। प्रेमचन्द ने प्रायः समस्त वर्गों को अपने उपन्यास का विषय बनाया है, किन्तु कोई भी वर्ग अनस्वाभाविक नहीं प्रतीत होता। मध्य वित्तीय समाज की सामाजिक, सांस्कृतिक और आर्थिक पृष्ठभूमि जेनेन्द्र कुमार ने अत्यन्त मार्मिक रूप में अंकित की है। वस्तुतः उपन्यास की प्रभावमयता को अक्षुण्ण बनाए रखने के लिए और अपने चित्रण-वर्णन को निर्दोष रखने के लिए लेखक के लिए यह आवश्यक रहता है कि वह अपनी आँखें खुली रखे और जिस समाज-विशेष का वह चित्रण कर रहा है, उसके प्रत्येक स्पन्दन और प्रत्येक क्रिया-व्यापार को इस रूप में निरीक्षित करे कि वह सब उसकी रचना-सामग्री होकर उसके प्रति-पादन सशक्त और सजीव बना सके।

ऐतिहासिक उपन्यास की रचना में रचनाकार को आचलिक उपन्यास के समान ही या उससे कुछ अधिक देश-काल और वातावरण की निर्मित के लिए सजग रहना पड़ता है। कुछ लोग ऐसा मानते हैं कि ऐतिहासिक उपन्यास लिखना सरल होता है, किन्तु वस्तुतः ऐसा होता नहीं। कथानक का ज्ञात होना अपने आप में सब कुछ नहीं है। ऐतिहासिक वातावरण का निर्माण करना विशेष जटिल होता है। उसे ऐसे सजीव वातावरण का निर्माण करना पड़ता है कि पाठक को आरम्भ से ही यह अनुभव होने लगता है कि वह अपने युग से दूर किन्हीं भूतकालीन परिस्थितियों में पहुँच गया है। कुछ ऐतिहासिक उपन्यासकार ऐतिहासिक पृष्ठभूमि को और अधिक मार्मिक ढंग से प्रस्तुत करने के लिए ऐसी भूमिका की योजना करते हैं, जिसे पढ़कर पाठक कुछ ऐसी स्थिति में आ जाएँ कि लेखक स्वयं अपनी उद्भावित वस्तु नहीं प्रस्तुत कर रहा है, पूर्वकाल के किसी प्रामाणिक कथ्य को किंचित परिवर्तन के साथ अपने शब्दों में अंकित कर रहा है। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने अपने उपन्यास 'बाणभट्ट की आत्मकथा' और 'चारुचन्द्रलेख' में इसी प्रणाली का अनुसरण किया है। कुछ अन्य

उपन्यासकारों ने भूमिका की इस प्रकार की शैली का अथवा कुछ भिन्न शैली का प्रयोग किया है।

ऐतिहासिक उपन्यासकार इतिहासकार नहीं होता, किन्तु इतिहास और पुरातत्व के शुष्क गवेषण को रागात्मक परिधान प्रदान करने वाला ऐतिहासिक दृष्टि-सम्पन्न लेखक होता है। कुछ रचनाकार ऐसे भी हो सकते हैं जो स्वयं अपने गवेषण से प्राचीन इतिहास के अन्धकाराच्छन्न प्रकोष्ठ को आलोकित भी करते हैं और उस ऐतिहासिक गवेषण को रागात्मक रूप प्रदान कर साहित्य का उपादान भी बनाते हैं। ऐसे लेखकों में श्री जयशंकर प्रसाद अग्रगण्य हैं। उनकी खोजों ने इतिहासकारों को भी दृष्टि प्रदान की है।

ऐतिहासिक उपन्यास-लेखन में कल्पना-शक्ति का सबसे अधिक उपयोग करना पड़ता है। लेखक को अपनी कल्पना की आँखों से अतीत के साधारण से साधारण चित्र को प्राचीनता के ही रंग में देखना पड़ता है। जिस किसी वस्तु, दृश्य, घटना, क्रिया-व्यापार, सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, सांस्कृतिक आदि की उसे वर्णना करनी होती है, उसे ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में, तत्कालीन परिवेश में ही देखना पड़ता है। बहुत सजग होकर उसे पद-निक्षेप करना पड़ता है। उसके सामने पद-पद पर खतरे हैं, ज़रा-सा चूका कि उसकी सारी योजना मिट्टी में मिल गई। जिस व्यापक धरातल पर उसे वातावरण का निर्माण करना पड़ता है, उसे वही समझ सकता है। पुरातन को अपनी नूतन दृष्टि से पकड़कर उसे यह आभास देना पड़ता है कि सब पुराना ही है, किसी काल-खंड का चित्र है। इस कारण ऐतिहासिक उपन्यास लेखक को विशेष रूप से कौशल-सम्पन्न होना चाहिए, अन्यथा जिस उद्देश्य से परिचालित होकर वह सर्जना करता है, उसका वह उद्देश्य पूरा न हो सकेगा।

ऐतिहासिक उपन्यास में यदि देश-काल का अतिक्रमण कर किसी स्थायी और सार्वभौमिक तत्त्व की खोज का प्रयत्न हुआ तो उपन्यास की प्रभावान्विति में व्याघात उपस्थित हो जाएगा। कुशल रचनाकार देश-काल की परिधि ही में स्थायी तथा सार्वभौमिक तत्त्वों को व्याख्यायित कर सकता है। ऐतिहासिक उपन्यास में देश-काल का आभास देने के लिए वस्तुओं आदि के नामों को युग-विशेष में प्रचलित नाम देने से प्रभाव और अच्छा पड़ता है और परिस्थिति के यथार्थ का बोध होता है। वस्तुओं के ही नाम नहीं, वरन् व्यक्तियों के नाम भी काल-विशेष के नामों से मेल खाने चाहिए। दैनन्दिन जीवन के व्यवहार में वार्तालाप का रूप भी तत्कालीन परिवेश के अनुकूल होना चाहिए ॥

ऐतिहासिक उपन्यास में वातावरण के निर्माण के लिए भाषा का भी विशेष

रूप में प्रयोग करना पड़ता है। हिन्दी के उपन्यासों में संस्कृत-गर्भित भाषा का प्रयोग करके लेखक प्राचीन परिवेश का आभास देने का प्रयास करता है। सामाजिक उपन्यासों में भी भाषा के प्रयोग को महत्व दिया जाता है और व्यक्ति-विशेष के सामाजिक और पारिवारिक परिवेश को ध्यान में रख कर उसका प्रयोग किया जाता है। किन्तु भाषा अनेक साधनों में से एक है, यह ध्यान में रखना आवश्यक होता है, अन्यथा भाषा के नाम पर अजायबघर की निर्मिति हो सकती है। भाषा का प्रवाह सहज और स्वाभाविक हो और पात्रों की सामाजिक, सांस्कृतिक पृष्ठभूमि के अनुकूल हो, लेखक को यह ध्यान में रखना चाहिए।

**प्राकृतिक वातावरण**—प्रकृति काव्य की प्रायः समस्त विधाओं में किसी न किसी रूप में अंकित होती रही है। आज के वैज्ञानिक युग में भी मानव का मन प्रकृति के शामक-मुखद सन्निध्य को छोड़ने के लिए तत्पर नहीं है। विज्ञान ने प्रकृति के अंतरंग और बहिरंग दोनों का साक्षात्कार किया है। धरती और अन्तरिक्ष की कोखों के कण-कण को जानने के लिए मनुष्य आकुल है। बहुत कुछ जान भी लिया है और जो जान नहीं पाया है, उसे जानने के लिए दुगुने उत्साह से आगे बढ़ रहा है, फिर भी प्रकृति का स्वरूप उसके लिए मोहक है। उषा का मनः पूत राग, चन्द्रिका की धवल मुस्कान, मेघों के गर्जन के साथ विद्युत् का हास, सागर का फेरोच्छ्वासित भाव से लहराना, सरिता का कल कूजन, पक्षियों का अभिराम उड्डयन और न जाने क्या-क्या, अभी पुराने नहीं पड़े हैं। आज का मानव अब भी मंत्र-मुग्ध भाव में यह देखता है और प्रकृति के सुरम्य क्रोड में कुछ क्षणों के लिए अपने आप को भूल जाता है। कवि प्रकृति के विविध रूपों पर मुग्ध होकर उसका मूकभाव से स्तब्ध करता है, पर दूसरे कल्पनाशील लेखक भी अपनी कोमल संवेदना के कारण प्रकृति को भूल नहीं पाते और किसी न किसी रूप में प्रकृति को अपनी रचना में स्थान देते ही हैं। उपन्यास की भूमि व्यापक होती है। जीवन के विविध, जटिल पक्षों का उसमें रूपायन होता है। जीवन को सामान्य रूप में प्रकृति से विच्छिन्न करके नहीं देखा जा सकता। इसी कारण उपन्यास में प्रकृति विविध रूपों में हमारे सामने आती है। उन समस्त रूपों में वातावरण या पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति अधिक प्रभावशाली सिद्ध होती है। किसी भी घटना-विशेष अथवा क्रिया-विशेष से पहले संक्षेप में प्राकृतिक पृष्ठभूमि का वर्णन रचना की रोचकता को बढ़ा देता है, किन्तु अनावश्यक रूप में प्राकृतिक दृश्यों के लम्बे-लम्बे वर्णन कथानक के प्रवाह में बाधक सिद्ध होते हैं। उपन्यास में पाठक का ध्यान सर्वदा कथानक के प्रवाह और चरित्र के विकास पर रहता है। इस कारण वह संक्षिप्त, सांकेतिक प्रकृति-दृश्य-वर्णन को सहन कर पाता है, क्योंकि ऐसे वर्णन रचना के सौंदर्य को बढ़ाने में सहायक सिद्ध होते हैं।

उपन्यासों में आलंकारिक रूप में प्रकृति की अवतारणा बहुत कम होती है, किन्तु होती अवश्य है। अत्यधिक आलंकारिक वर्णन गद्य के स्वरूप के लिए घातक सिद्ध होता है। प्रकृति को उपन्यासकार मानवीय भावों के उद्दीपक रूप में प्रस्तुत कर सकता है, परन्तु ऐसा करते समय भी उसे औचित्य और प्रसंगानुकूल्य को ध्यान में रखना होगा। अज्ञेय के 'नदी के द्वीप' में ऐसे अनेक स्थल हैं, जहाँ प्रकृति-दृश्य पात्रों के भावों को उद्दीपित करते हैं।

उपन्यास में प्रकृति को मानवीकृत रूप में प्रस्तुत करना भी विशेष प्रभावशाली सिद्ध होता है। ऐसे उपन्यास भी लिखे गए हैं और लिखे जा सकते हैं, जिनमें प्रकृति के विशेष उपादान ही पात्र रूप में प्रस्तुत किए जा सकते हैं। इस प्रकार के पात्र प्रतीकात्मक भी हो सकते हैं और साहित्यिक भी। अतः उपन्यास का सारा व्यापार लेखक का कल्पना-व्यापार ही तो है।

बाह्य दृश्य-विधान अनेक रूपों में रचना के सौन्दर्य को बढ़ाता है, किन्तु इसका प्रयोग करते समय लेखक को औचित्य, अनुकूलता और स्वाभाविकता पर ध्यान रखना चाहिए, अन्यथा विपरीत प्रभाव पड़ सकता है।

देश, काल और वातावरण औपन्यासिक सृष्टि को स्वाभाविक बनाते हैं और यथार्थ का आभास प्रस्तुत करते हैं। इसलिए सामाजिक, प्राकृतिक और ऐतिहासिक सभी प्रकार की स्थितियों को ध्यान में रख कर रचनाकार को बाह्य दृश्य-विधान को प्रस्तुत करना चाहिए। यदि उसके किसी वर्णन-विशेष से पाठक के मन में सदेह उत्पन्न हुआ तो उसका सारा रचना-विधान ही त्रुटिपूर्ण सिद्ध होगा।

प्राकृतिक दृश्य-विधान हो अथवा और किसी प्रकार के वातावरण की प्रस्तुति का प्रश्न हो, लेखक को सर्वदा यह ध्यान रखना चाहिए कि जिन परिस्थितियों में वह उन्हें प्रस्तुत कर रहा है, उन परिस्थितियों में वे सगत हैं या नहीं। उपन्यास जिस प्रभाव-निर्मिति के उद्देश्य से लिखा जा रहा है उसमें वे विधान सहायक हैं या बाधक हैं। उपन्यास साहित्यिक विधा है। इस कारण उसमें जो कुछ चित्रित किया जाएगा, वह तथ्यात्मक मात्र न होकर रागात्मक होता है। वातावरण के सजीव चित्रण के लिए लेखक में जिस प्रकार सहृदयता अपेक्षित होती है, उसी प्रकार वातावरण के हृद्य-आकर्षक वर्णन का आस्वादन करने के लिए पाठक में भी सहृदयता अपेक्षित होती है। कथानक के प्रवाह में बहते जल्ला ही अपने आप में अलग नहीं होता। प्रवाह के साथ बहते-बहते आस-पास की दृश्यावलि में भी मन को रमाते जाना अधिक महत्वपूर्ण होता है। इस रूप में आस्वादन अधिक तीव्र बन पाता है और अनुभूति में सांद्रता आती है। किन्तु ऐसे दृश्य-विधान परिस्थिति के अनुकूल और नये-नूतने होने चाहिए।

जहाँ देखो, वही कोई न कोई दृश्य-विधान है, जहाँ देखो, वही प्रकृति के किसी पक्ष का वर्णन है तो रचना में एक प्रकार की एकरसता आ जाती है और जो दृश्य-विधान प्रभाव को और गहरा बनाने के उद्देश्य से किया जाता है, वह भी अपने प्रयोजन को सिद्ध नहीं कर पाता ।

## शैली

प्रत्येक प्रकार की कल्पना प्रधान रचना में शैली का विशेष महत्व होता है। मूलतः शैली ही एक ऐसा तत्त्व है जो रचनाकार के वैशिष्ट्य का उद्घोष करता है। विषय-वस्तु को जिन प्रणालियों से तथा जिन साधनों से प्रस्तुत करने का प्रयत्न होता है, उन सब का समावेश शैली तत्त्व में हो जाता है। भारतीय साहित्य-शास्त्र में इसे ही रीति कहते हैं। वामन की दृष्टि में विशिष्ट पद-रचना ही रीति है। वामन की रीति को ही आनन्दवर्धन ने सघटना का नाम दिया है। उनके अनुसार सघटना तीन प्रकार की होती है—समास-रहित, मध्यम समास से भूषित तथा दीर्घ समास युक्त। ये तीनों वामन की क्रमशः वैदर्भी, पाचाली और गौडीय रीतियाँ ही हैं। आनन्दवर्धन ने सघटना और गुणों को अन्योन्याश्रित सिद्ध किया है, किन्तु गुण को आधार माना है और सघटना को आश्रय। सघटना गुणों का आश्रय ग्रहण कर रस को अभिव्यक्त करती है।<sup>१</sup> सघटना के तीनों रूपों में समास रहित सघटना उपन्यास के लिए उपयुक्त होती है और यह प्रसाद गुण सम्पन्न होती है। प्रसाद गुण में समस्त रसों के प्रति समर्पकत्व गुण होता है और इसकी क्रिया सर्वसाधारण होती है। प्रसाद का अर्थ है शब्द और अर्थ की स्वच्छता। यह एक ऐसा गुण है जो सर्वसाधारण रूप में सभी रचनाओं में हो सकता है। यह गुण अन्य गुणों की तुलना में अधिक प्रभावशाली होता है और पाठकों पर इसका प्रभाव उसी रूप में पड़ता है, जिस रूप में सूखी लकड़ी पर अग्नि का होता है।<sup>२</sup> शैली मूलतः व्यक्ति-सापेक्ष होती है। प्रत्येक लेखक अपनी शैली का निर्माण स्वयं करता है। शैली ही ऐसा तत्त्व है, जिससे लेखक के व्यक्तित्व की झलक मिलती है। विषय-वस्तु आदि की मौलिकता तो महत्वपूर्ण होती है, किन्तु सबसे महत्वपूर्ण बात है शैली की मौलिकता। वस्तुतः रचना की मौलिकता का बहुत कुछ शैली पर निर्भर करता है।

१. ध्वन्यालोक, ३, ५—६।

२. ध्वन्यालोक, २, १०।

एक ही विषय पर दो या अधिक लेखक लिखे, प्रत्येक अपनी अभिव्यक्ति की विशिष्टता के कारण दूसरे से भिन्न होगा। इसीलिए शैली ही व्यक्ति है, कहना अधिक यौक्तिक प्रतीत होता है। शैली को हम प्रकारान्तर से अभिव्यजना-कौशल कह सकते हैं। तत्त्वतः शैली और विषय-वस्तु को एक-दूसरे से पृथक् नहीं किया जा सकता। दोनों एक-दूसरे में घुले-मिले रहते हैं। जैसा विषय होगा, लेखक को उसी के अनुरूप शैली अपनानी पड़ेगी और यदि वह उस प्रकार की शैली न अपना सका तो उसका विषय लडखड़ा जाएगा। कुछ लोग शैली को गुण के रूप में स्वीकार करते हैं। अच्छे लेखक अच्छे शैलीकार होते हैं। इससे तो यह आशय भी ग्रहण किया जा सकता है कि जो अच्छे लेखक नहीं होते, उनमें शैली का अभाव रहता है। बर्नार्ड शॉ के अनुसार पूर्ण अभिव्यक्ति ही शैली का अर्थ और इति है। वस्तुतः लेखक अपने जिस विषय की प्रस्तुति करना चाहता है, उसकी प्रभावमयी अभिव्यजना के निमित्त वह जितने प्रकार की प्रणालियों का उपयोग करता है, वे सब शैली के अन्तर्गत आती हैं। जो लेखक जितनी कुशलता और सुन्दरता से यह काम सम्पन्न कर पाता है, वह उतना ही सफल शैलीकार माना जाता है।

सारा काव्य-व्यापार शब्द-अर्थ का व्यापार है। लेखक की क्षमता पर ही यह निर्भर करता है कि वह साहित्यार्णव में डुबकी लगा कर शब्दों को खोज कर बाहर निकाले और उन्हें अपनी प्रतिभा की खराद पर चढ़ा कर उल्लूक मणि का रूप प्रदान करे। जाने-पहचाने और नित्य प्रति प्रयोग में आने वाले शब्दों में वह नव जीवन और नवविच्छित्ति भर सकता है। अच्छे लेखक का अच्छा शब्द-पारखी होना नितात अपेक्षणीय होता है। कवि की तुलना में उपन्यासकार का क्षेत्र विशाल होता है और उसका दायित्व गुरु-गंभीर होता है। वह जिस विधा को लेकर चलता है, वह विधा अपने आप में व्यापक होती है और उसका प्रसार एक बहुत बड़े जन-समुदाय में होता है। अतः उपन्यास सामान्य जन के निकट भी पहुँचने का अच्छा साधन होता है। इस कारण उपन्यास की भाषा का रूप कुछ भिन्न प्रकार का होना चाहिए, परन्तु सभी प्रकार के उपन्यासों के लिए ऐसा नहीं कहा जा सकता। लेखक को उपन्यास की विषय-वस्तु को ध्यान में रख कर भाषा का प्रयोग करना चाहिए। यदि लेखक सचमुच भाषा का सफल प्रयोक्ता है तो वह विषय-वस्तु, स्थिति, औचित्य आदि को ध्यान में रख कर भाषा का प्रयोग कर सकता है और अपेक्षित प्रभाव का निमिष कर सकता है।

जैसा कि हम पहले कह आए हैं कि उपन्यास की भाषा प्रसाद गुण सम्पन्न होनी चाहिए। इस कथन से हमारा यही आशय है कि उपन्यास की भाषा स्वच्छ और गम्भीर होनी चाहिए। उसमें दुरुहता और दुर्बोधता नहीं होनी चाहिए, अन्यथा उसका प्रवाह विच्छिन्न हो जाएगा। उपन्यास-पाठक से लेखक की यह अपेक्षा नहीं होनी चाहिए कि

वह पदे-पदे शब्दकोश का साहाय्य ले ही। आवश्यकतानुसार भाषा का रूप परिवर्तित हो सकता है, किन्तु प्रत्येक अवस्था में उसकी प्रवाहमयता अपेक्षणीय होती है। कविता की भाषा में समान अलंकारमयी भाषा उपन्यास के लिए वर्जित होती है और इसी प्रकार कहानी की पहाड़ी नदी के समान क्षिप्रगामिनी भाषा भी उपन्यास की प्रकृति के अनुकूल नहीं पड़ती। उपन्यास की भाषा समतल भूमि में प्रवहमान सरित् की उस धारा के समान होती है जो सुदूरवर्ती अपने दोनों कूलों को स्पर्शित करती, अपने आप में ह्रवी, पूरी गरिमा के साथ मथर गति से आगे बढ़ती है जो ऐसी प्रतीत होती है मानो कोई कुल-ललना है, जिसे अपने सुहाग का गर्व है और जिसे अपनी मर्यादा का भान है। उपन्यास-लेखक समन्तात् अपनी दृष्टि डालकर आगे बढ़ सकता है, इस कारण आवेगमयी भाषा उसके लिए उपादेय सिद्ध नहीं हो सकती। कही-कही भाषा का भावमय प्रयोग वह कर सकता है, किन्तु सर्वत्र नहीं। वैचारिक घरातल को स्पृष्ट करने वाली भाषा व्यावहारिक अधिक होती है और व्यावहारिक भाषा में प्राण फूँक कर, उसकी आंतर छवि को प्रकाशित करते हुए उसे ऐसी कुशलता से प्रयुक्त करना कि वह पूर्णतया नवता धारण कर ले, यह कुशल शैलीकार और भाषा-प्रयोक्ता का सर्वश्रेष्ठ गुण है। जाने-पहचाने शब्द ही ऐसे प्रतीत हो मानो अभी-अभी टकसाल से निकल कर आए हैं। जो लेखक ऐसा कर सके वह उपन्यास-लेखन में अपनी शैली के कारण अविस्मरणीय रहेगा।

सामान्यतः उपन्यास-रचना में भाषा का चार रूप में प्रयोग होता है। वे चार रूप हैं स्थिर, गतिशील, अलंकृत और काव्यात्मक। स्थिर भाषा भाषा के सामान्य प्रयोग के कारण कही जाती है। जिस प्रकार इतिहास-लेखक या दार्शनिक तथ्य-निरूपण के लिए भाषा का प्रयोग करता है, उसी प्रकार स्थिर भाषा का उपन्यासकार भी। भाषा का तथ्य-निरूपक रूप साहित्य के लिए विशेष महत्त्वपूर्ण सिद्ध नहीं होता, उसका अभिव्यंजक रूप ही श्लाघ्य सिद्ध होता है। इसी कारण स्थिर भाषा का प्रयोग साहित्यिक रचनाओं में समाहत नहीं हो पाता। उपन्यास-रचना में गतिशील भाषा सर्वाधिक उपयुक्त सिद्ध होती है। पात्रों की मनःस्थिति, परिवेश आदि के आधार पर ही भाषा का रूप-निर्माण होना चाहिए। आद्यन्त भाषा का एक ही रूप एकरसता उत्पन्न कर देता है। सफल साहित्यकार की भाषा गत्यात्मक होती ही है, क्योंकि समस्त परिस्थितियों को देखते हुए वह अपनी भाषा का रूप-निर्माण करता है और उसका मूल उद्देश्य रहता है अभिव्यंजन। अभिव्यंजन जिस किसी भी रूप में सुन्दर रीति से सम्पादित हो सके, उसे वह अपना लेता है। गतिशील भाषा में स्थिर, अलंकृत और काव्यात्मक सभी रूप सन्निविष्ट हो जाते हैं। विशेषता केवल इतनी रहती है कि उक्त सभी रूप परिस्थिति के अनुकूल व्यवहार में आते हैं और कही भी उनका आतिशय्य दृष्टिगत नहीं होता। अलंकृत भाषा में एक प्रकार की मथरता आ जाती है और भाषा का सहज प्रवाह



अवसृष्ट हो जाता है। कहीं-कहीं ऐसी भाषा का प्रयोग करना बुरा नहीं है, किन्तु समस्त उपन्यास में अलंकृत भाषा का प्राचुर्य उसे भाराक्रान्त बना देता है। काव्यात्मक भाषा में विचार-तत्त्व दब जाते हैं और भाव-तत्त्व प्रधान हो जाते हैं। काव्यात्मक भाषा में एक प्रकार की लयात्मकता आ जाती है। लयात्मकता प्रभावशाली सिद्ध होती है, किन्तु रचना में सर्वत्र भाषा का ऐसा रूप होना कथानक के विकास में सहायक नहीं होता। आजकल कुछ ऐसे उपन्यास लिखे जा रहे हैं, जिनमें प्रगीतात्मक तत्त्व का प्राचुर्य होता है और वे लघुकाय होने के कारण प्रभावामिव्यजक सिद्ध होते हैं। उन्हें पढ़ते समय प्रगीत का-सा आनन्द आता है।

उपन्यास की भाषा के सम्बन्ध में अनेक मत-मतान्तर हैं। कुछ उपन्यास-लेखक-समालोचक उपन्यास में काव्यात्मक भाषा का प्रयोग वर्ज्य समझते हैं। उनके अनुसार उपन्यास की भाषा गतिशील और तथ्याभिव्यजक होनी चाहिए। कुछ ऐसे भी लेखक-आलोचक हैं जो मध्यम मार्ग को अपना कर चलना समीचीन समझते हैं। वस्तुतः उपन्यास की भाषा मात्र तथ्याभिव्यजक हो, यह उचित नहीं है। ऐसा होने पर उपन्यास, इतिहास, दर्शन आदि की भाषा में किसी प्रकार का अंतर नहीं रह जाएगा। उपन्यास साहित्यिक विधा है, उसमें भाषा का भावमय प्रयोग आवश्यक होता है, किन्तु उपन्यास में वैचारिक धरातल कुछ ऊँचा होता है। इस कारण भावमय प्रयोग की अतिशयता प्रभाव-निर्मिति में साधक नहीं सिद्ध होगी, परन्तु यथावसर भावमय प्रयोग उसके सौंदर्य के उत्कर्ष में सहायक हो सिद्ध होगा। गद्य को नीरस नहीं कहा जा सकता, वह भी पद्य के समान ही रस का वाहक है और यह मानना कि गद्य का स्वरूप केवल तथ्याभिव्यजक ही होता है, उचित नहीं है। भाव और तथ्य दोनों की व्यञ्जना उससे होती है और उपन्यास में दोनों की स्थिति रहती है। जीवन गद्यात्मक (नीरस) ही नहीं है और काव्यात्मक ही नहीं है। दोनों का मिला-जुला रूप है। अतः उपन्यास की भाषा भी दोनों के मिले-जुले रूप की परिचायिका होनी चाहिए। अतः उपन्यास जीवन की व्याख्या ही प्रस्तुत करता है। अतः उसे जीवन के समान ही गतिशील होना चाहिए और उसकी भाषा भी गतिशील होनी चाहिए।

उपन्यास की भाषा सहज प्रवाहमय होनी चाहिए। उसमें इतनी शक्ति होनी चाहिए कि वह पाठकों को प्रभावित कर सके। ऐसा करने के लिए उपन्यासकार को निम्नलिखित बातों पर विशेष ध्यान देना चाहिए।

(१) शब्द-प्रयोग—शब्द ही अभिव्यक्ति के साधन हैं। लेखक को शब्द की प्रकृति, उसकी आन्तर छटा और उसके विविध अर्थों का अच्छा ज्ञान होना चाहिए। साथ ही उसे यह भी जानना चाहिए कि किस समय किस रूप में उसका प्रयोग होना चाहिए। अनेकार्थी शब्दों के प्रयोग के समय उसे भाव-व्यञ्जना की ओर विशेष ध्यान

रखना चाहिए। अच्छा शब्द-प्रयोक्ता ही सफल रचनाकार हो सकता है।

(२) वाक्य-विन्यास—शब्द वाक्य में प्रयुक्त होकर ही अपनी अर्थमत्ता का प्रकाशन करते हैं। वाक्य-रचना-विधान की ओर लेखक को अधिक सावधान रहना पड़ता है। सारी सघटना इसी पर निर्भर करती है। अच्छा से अच्छा शब्द-प्रयोक्ता यदि सुगठित-संघटित वाक्य-विन्यास न कर सका तो अपनी रचना-प्रक्रिया में असफल सिद्ध होता है। शिथिल, जटिल, गूढ़ और असमर्थ वाक्य-विधान रचना की शक्ति को घटा देते हैं।

(३) प्रौढ़ता—भाषा में प्रौढ़ता और प्रस्तुत विचार या भाव की अभिव्यक्ति की शक्ति होनी चाहिए। लेखक जो कुछ संप्रेषित करना चाहता है, उसका संप्रेषण सहज रूप में होना चाहिए। शिथिल और असमर्थ भाषा रचना की प्रभावशीलता के लिए घातक सिद्ध होती है।

(४) प्रवाह—उपन्यास की भाषा में सहज प्रवाह होना चाहिए। लेखक जो कुछ प्रस्तुत करना चाहता है, उसे इस रूप में भाषा का आच्छद देना चाहिए कि किसी भी रूप में ऐसा प्रतीत न हो कि उसमें सायासता है। अनगढ़, अप्रचलित, अप्रयुक्त शब्दों का प्रयोग नहीं होना चाहिए। यदि ऐसा कोई प्रयोग अनिवार्य प्रतीत हो तो उसके लिए आवश्यक भूमि निर्मित कर लेनी चाहिए, जिससे प्रयोग अस्वाभाविक प्रतीत न हो।

(५) प्रभावमयता—भाषा का सबसे बड़ा गुण है प्रभावमयता। लेखक की चरम सफलता इसी में निहित है। वह स्वयं शिल्पी होता है। उसके सारे साधन प्रभाव-निर्मिति की ओर ही उन्मुख रहते हैं। जिस रूप में भी वह अपनी भाषा को प्रभावमय बना सके, वही रूप उसके लिए ग्राह्य सिद्ध होता है।

भाषा साधन ही है, साध्य और कुछ है। यह बात सर्वदा लेखक की दृष्टि में होनी चाहिए। यदि उसने साधन को ही साध्य मान लिया तो जिस उद्देश्य से परिचालित होकर वह रचना-कार्य में प्रवृत्त होता है, उसका वह उद्देश्य बिखर जाएगा। भाषा शैली की कोई सीमा निर्धारित नहीं की जा सकती। प्रत्येक लेखक की अपनी भाषा-शैली होती है और होनी भी चाहिए।

शैली का दूसरा महत्वपूर्ण पक्ष है रूप-विधान। रूप-विधान के मुख्य रूप से निम्नलिखित रूप पाए जाते हैं :

- (१) कथात्मक शैली या ऐतिहासिक शैली।
- (२) आत्मकथात्मक शैली अथवा आत्मनःपक्ष की शैली।
- (३) पत्रात्मक शैली।
- (४) नाटकीय शैली।
- (५) दैनन्दिनी (डायरी) शैली।

(६) मिश्रित शैली ।

(१) कथात्मक शैली या ऐतिहासिक शैली—विश्व के अधिकांश उपन्यास कथात्मक शैली में लिखे गए हैं। इस शैली में लेखक अपने पात्रों को अन्य पुरुषों में प्रस्तुत करता है और उनका वर्णन करता जाता है। जहाँ जिस रूप में वह आवश्यक समझता है, अपनी ओर से टिप्पणी देता जाता है। वह तटस्थ भाव से अपना रचना में वर्तमान रहता है और अपने पात्र के विकास को देखता रहता है। इस प्रकार की शैली में सर्वज्ञता की दृष्टि अपनाकर चलना पड़ता है। लेखक को अपनी विवृति इस रूप में प्रस्तुत करनी पड़ती है कि उसके पाठकों को यह बोध हो जाए कि वह जिन पात्रों का वर्णन कर रहा है, उनके सम्बन्ध में सब कुछ जानता है। यह बात दूसरी है कि वह सब कुछ कह देना नहीं चाहता। इस शैली से पात्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण का अच्छा अवसर मिलता है, क्योंकि लेखक को अपनी ओर से बहुत कुछ कहने की गुंजाइश रहती है। इस शैली को अपनाकर चलने वाला लेखक अपने विचारों, मान्यताओं और अपने जीवन-दर्शन को अधिक स्वतंत्रता से प्रस्तुत कर सकता है। वैसे अन्य समस्त शैलियों में भी वह स्वतंत्र रहता ही है, किन्तु शैली-विशेष के कारण उसे कुछ बन्धनों को स्वीकार करके चलना पड़ता है; जबकि इसमें ऐसा नहीं होता। वह कथानक के विकास को, वातावरण की निर्मिति को, कथोपकथन की सहजता और सजीवता को, चारित्रिक विकास को और अपने उद्देश्य को सरलतया इस शैली के माध्यम से अत्यन्त व्यवस्थित और विश्वसनीय रूप प्रदान कर सकता है। इस शैली में लेखक उन समस्त बातों को बताता चलता है, जिनका बताना वह कहानी को समझने और पात्रों के विकास के लिए आवश्यक समझता है। वह अपने पात्रों के संवेग, उनकी मनोवृत्ति आदि की विवृति उपन्यास के भीतर से प्रस्तुत कर सकता है। सर्वज्ञता की दृष्टि से लिखा गया उपन्यास बोझिल, अति विस्तीर्ण और प्रसृत हो जाता है। इस प्रकार की उपन्यास-रचना में तालस्थायी को अच्छी सफलता मिली है। किन्तु उनकी रचनाओं में भी उक्त दोष मिलते हैं। इस प्रकार की रचना में लेखक को अपने पात्रों के भीतर प्रवेश करना पड़ता है, उनके भावों को अनुभूत करना पड़ता है, उनके विचारों को विचारना पड़ता है; किन्तु उसकी भी अपनी सीमाएँ हैं। वह इस प्रकार की रचना में वही तक अच्छी तरह सफल हो सकता है, जहाँ तक उसके द्वारा निर्मित पात्र और उसमें कुछ सादृश्य है, किन्तु जब इस प्रकार का सादृश्य नहीं रहता तो ऐसी स्थिति में वह अपने पात्र को बाहर से ही देख पाता है और इसका परिणाम यह होता है कि उस पात्र में वह स्वाभाविकता नहीं आ पाती जो पाठकों का विश्वास अर्जित कर सके। इस त्रुटि को ही ध्यान में रखकर हेनरी जेम्स ने सर्वज्ञता की दृष्टि को किसी एक पात्र तक सीमित कर इस शैली को अधिक व्यावहारिक बनाने का प्रयत्न किया, क्योंकि इस स्थिति में

लेखक की सर्वज्ञता एक पात्र तक ही सीमित हो जाती है और चूँकि पात्र अपने आप में पूर्ण नहीं हो सकता, इस कारण लेखक की सर्वज्ञता के अपूर्ण होने पर भी पाठक उसे सहन कर सकता है।

(२) आत्मकथात्मक या आत्मनेपद की शैली—इस शैली में कथा कोई पात्र इस रूप में कहता जाता है, जिससे यह प्रतीत होता है कि वह आत्म-अनुभूत को प्रत्यक्ष रूप में प्रस्तुत कर रहा है। बाह्य और आंतरिक तथ्यों और भावों का अच्छा चित्र प्रस्तुत किया जाता है। इस प्रकार की शैली में लेखक को अपने दृष्टिकोण को भी प्रत्यक्ष रूप में रखने का अच्छा अवसर प्राप्त हो जाता है। इस शैली में कथा कहने की प्रणाली अनेक रूपों में प्रस्तुत की जाती है। कुछ उपन्यासों में स्वयं नायक ही कथा कहता है। सारा कथानक उसी से सम्बद्ध होता है। कुछ में कोई सामान्य पात्र कथा कहता है। यद्यपि उसकी भूमिका बहुत महत्वपूर्ण नहीं होती, किन्तु वह ऐसी स्थिति में रहता है कि समस्त कथा-वस्तु पर और विशिष्ट पात्रों के चारित्रिक वैशिष्ट्य पर प्रकाश डाल सकता है। कुछ उपन्यास ऐसे होते हैं, जिसमें भिन्न-भिन्न पात्र, भिन्न-भिन्न परिच्छेद में आत्मकथात्मक शैली में कथा कहते हैं और लेखक इन सबको इस रूप में योजित करता है कि कथा-सूत्र अविच्छिन्न बना रहता है।

आत्मनेपद में किसी कहानी को कहने की क्रिया के अपने लाभ हैं। इस प्रकार की शैली से कथावस्तु को एक प्रकार की स्वाभाविकता मिल जाती है और लेखक को अपनी दृष्टि के अनुरूप चित्रण का अवसर भी प्राप्त हो जाता है। वह अपनी कहानी में उन्हीं वस्तुओं की विवृति प्रस्तुत करता है, जिन्हे उसने सुना है, देखा है या किया है। आत्मनेपद में कहानी कहने का दूसरा लाभ यह है कि इस प्रकार की कहानी का पाठक लेखक के प्रति सहानुभूतिपूर्ण रख अपना लेता है। इस प्रकार की शैली का एक अलाभ यह है कि लेखक अपने गुणों, विशेषताओं आदि का छुलकर वर्णन नहीं कर सकता, किन्तु इससे भी बड़ा अलाभ तो यह है कि आत्मनेपद में कथा कहने वाला नायक उन पात्रों से दुर्बल प्रतीत हो सकता है, जिनसे वह किसी न किसी रूप में सम्बद्ध है। लेखक नायक को अपने व्यक्तित्व से सम्बद्ध होने के कारण भीतर से देखता है। इस कारण वह उसे दुर्बलताएँ प्रदान कर देता है, जबकि वह अन्य पात्रों को बाहर से देखता है, उसकी दृष्टि वस्तुनिष्ठ बनी रहती है। उसके ऐसे पात्रों के चित्रण में उसकी कल्पना और स्वयं प्रकाश-ज्ञान का योग रहता है। फलतः वह उन्हें नाटकीय गंभीरता के साथ देख पाता है और इस कारण उन पात्रों में उसके अपने निजी चित्र की अपेक्षा अधिक सजीवता आ जाती है।

आत्मनेपद में कही हुई वह कहानी अच्छी होती है, जिसमें लेखक अपने आप को किसी पात्र-विशेष में निवेशित कर लेता है, किन्तु वह पात्र कहानी का नायक न हो

तो अच्छा हो। लेखक ऐसी स्थिति में रहता है कि अन्य पात्रों के साथ उसका निकट क सम्बन्ध रहता है। इस स्थिति में वह औपन्यासिक क्रिया का कर्ता न होकर द्रष्टा-मात्र रहता है। वह पाठकों को अपने विश्वास में ले लेता है और वह जो कुछ जानता है उसे पाठकों तक पहुँचा देता है। इस प्रकार की शैली से लेखक कथा-वस्तु की सत्याभासता सफलतापूर्वक प्रतिपादित कर सकता है और पाठकों को अधिक मात्रा में प्रभावित कर सकता है।

**पत्रात्मक शैली**—उपन्यास-लेखन में पत्रात्मक शैली भी अपनाई जाती है, किन्तु सामान्यतः आशिक रूप में ही। बहुत कम उपन्यास ऐसे हैं जो आद्यन्त पत्रात्मक शैली में लिखे गये हैं। पत्रात्मक शैली में भी आत्मनेपद का ही प्रयोग होता है। पत्र पात्रों के चरित्र पर प्रकाश डालने के अच्छे माध्यम सिद्ध हो सकते हैं। पात्र जिन बातों को किसी कारणवश सामने नहीं कह सकते, उन्हें पत्रों में सरलता से व्यक्त कर देते हैं। मनो-विश्लेषण के लिए भी यह अच्छा साधन है। आत्मनेपद में लिखे गए पत्रों के लिखने वाले पात्र अनेक हो सकते हैं। किन्तु सभी अपने-अपने विचार, भाव, रुचि-अरुचि आदि अपने पत्रों में प्रकट कर देते हैं। इससे अनेक पात्रों की बहुत सारी विशिष्टताएँ सामने आ जाती हैं। इस प्रकार की शैली में सबसे बड़ा लाभ यह होता है कि औपन्यासिक घटना सत्य के अधिक निकट प्रतीत होती है। पाठक ऐसा अनुभव कर सकते हैं कि इस प्रकार के पत्र उन व्यक्तियों के द्वारा ही लिखे गए होंगे, जिनके नाम से वे दर्शाए गए हैं और उनके (पाठक के) पास विश्वासघात के कारण पहुँच गए होंगे। इस प्रकार का सत्याभास जो प्रतीत होता है, उसी की प्राप्ति उपन्यासकार का उद्देश्य होता है। वह यह चाहता है कि वह जो कुछ कह रहा है, उसे पाठक यथार्थतः घटित हुआ समझ ले, भले ही वह असमाव्य ही क्यों न हो। किन्तु इस प्रकार की शैली विशेषतः त्रुटिपूर्ण होती है। यह कहानी कहने की अत्यन्त जटिल और उलझी हुई शैली है।

शुद्ध पत्रात्मक शैली में लिखे जाने वाले उपन्यास में वातावरण-सृष्टि एक विकट समस्या है। कुछ उपन्यास ऐसे हो सकते हैं, जिनमें वातावरण की निर्मिति महत्पूर्ण न हो और कथानक का विकास पत्रों से सूचित होता रहे, किन्तु सभी प्रकार के उपन्यास इस शैली में नहीं लिखे जा सकते। पात्रों का पूर्ण विकास, घटनाओं का पूर्वापर सम्बन्ध और पूर्ण वर्णन भी इस प्रकार की शैली में संभव नहीं है। अतः यह माना जा सकता है कि आशिक रूप में पत्रात्मक शैली का प्रयोग औपन्यासिक प्रभाव को संवर्द्धित करता है, किन्तु मात्र इसी शैली का प्रयोग करना अत्यन्त दुष्कर कार्य है और लेखक की सफलता सदिग्ध बनी रहती है। जो उपन्यास इस शैली में लिखे गए हैं, वे सघटना की दृष्टि से सफल सिद्ध नहीं हुए हैं और जिस प्रभाव-सृजन के लिए उनका निर्माण

हुआ, उसकी भी यथोचित रूप में पूर्ति न हो सकी। अतः शुद्ध पत्रात्मक शैली उपादेय सिद्ध नहीं हो सकती।

**दैनन्दिनी शैली (डायरी शैली)**—दैनन्दिनी शैली भी आत्मकथात्मक शैली का ही एक रूप है। प्रभाव-सृष्टि की दृष्टि से इसका भी अपना महत्त्व है। डायरी लिखने वाला व्यक्ति डायरी में उन सारी बातों को लिख लेना आवश्यक समझता है, जिनका किसी न किसी रूप में प्रभाव उसके मन पर पड़ना है। वह अपनी बहुत सारी दुर्बलताएँ, अपने सकल्प-विकल्प और अपनी भावी योजनाएँ, जिन्हें वह साधारण रूप में किसी के सामने व्यक्त नहीं कर सकता, सहज रूप में डायरी में अंकित कर देता है। इतना ही नहीं, वरन् अपने जीवन के बहुत सारे गुह्य, रहस्यमय पक्षों को भी वह अपनी डायरी में अंकित कर सकता है। इस कारण डायरी शैली पात्र के चित्रण और मनोविश्लेषण में बहुत अधिक सहायक सिद्ध हो सकती है। आशिक रूप में डायरी शैली का प्रयोग करना प्रभावोत्पादक सिद्ध होता है, किन्तु समग्र उपन्यास की इस शैली में रचना करना एक अत्यन्त जटिल प्रक्रिया है। यह बात दूसरी है कि कुशल कलाकार इस शैली में भी फुट और पूर्ण रचना कर सकता है।

**नाटकीय शैली**—मुख्यतः यह दो रूप में प्रयुक्त होती है—सलापात्मक रूप में और नाटक-विधान की शैली के रूप में। सलापात्मक शैली का प्रयोग भी आशिक रूप में ही होता है। सारा उपन्यास इसी शैली में नहीं लिखा जा सकता और नाटकीय विधान भी उपन्यास में कहीं-कहीं योजित होता है। वस्तुतः ऐतिहासिक शैली ही में इसका भी अन्तर्भाव हो जाता है।

**मिश्रित शैली**—मूलतः दो मुख्य शैलियाँ ही प्रयोग में आती हैं। वे हैं ऐतिहासिक शैली और आत्मकथात्मक शैली। इन दोनों शैलियों को और अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए और रचना-प्रविधि को और अधिक आकर्षक बनाने के लिए इनमें अन्य शैलियों को भी मिश्रित कर दिया जाता है। आत्मकथात्मक शैली में पत्रात्मक और डायरी शैली का मिश्रण कथा-प्रवार को गति दे सकता है, पात्रों के चरित्र पर बहुत अच्छा प्रकाश डाल सकता है और इनके माध्यम से लेखक को बहुत कुछ कहने का अवसर प्राप्त हो जाता है। इसी प्रकार ऐतिहासिक शैली में अन्यान्य शैलियों को मिश्रित कर लेखक अपने रचना-विधान को आकर्षक और प्रभावशाली बना सकता है।

इन शैलियों के अतिरिक्त और भी शैलियाँ सुविधानुसार प्रयुक्त की जा सकती हैं। लेखक को केवल इतना ध्यान रखना चाहिए कि वह शैलीकार ही नहीं है, प्रत्युत वह उपन्यासकार है। कहीं ऐसा न हो कि शैली के पीछे उसकी मूल विषय-वस्तु तिरस्कृत हो जाए।

## उद्देश्य

उपन्यास-रचना का उद्देश्य क्या हो सकता है ? क्या इसके साथ यह प्रश्न भी उभर कर नहीं आता कि साहित्य-रचना का उद्देश्य क्या है ? यह एक ऐसा प्रश्न है, जिस पर बहुत सारी चर्चा हो चुकी है । अनेक युगों से चर्चा चली आ रही है और आज भी यह क्रम जारी है । कोई कविता क्यों लिखता है ? इस प्रश्न का उत्तर इस प्रतिप्रश्न से दिया जा सकता है कि पक्षी क्यों गाता है ? गाना पक्षी का स्वभाव है और कविता लिखना कवि का स्वभाव है । किन्तु वह क्यों लिखता है ? उसकी जो अनुभूति है, जो उद्दाम आवेग है, उसे वह चाह कर भी प्रतिरुद्ध नहीं कर पाता । उसकी रचना-प्रक्रिया इस रूप में उसे जकड़ लेती है कि यदि वह स्वतः न भी लिखना चाहे तो भी रचना-प्रक्रिया उसे लिखने के लिए बाध्य कर देगी । प्रत्येक कलाकार के साथ ऐसा होता है और उपन्यासकार भी कलाकार होने के कारण इसी प्रक्रिया का भागी होता है ।

उपन्यासकार भी अन्य कलाकारों के समान ही संवेदनशील और प्रतिभा-सम्पन्न होता है । वह जिस परिवेश में विकसित होता है, उससे यथेष्ट मात्रा में प्रभावित होता है । वह अपने आस-पास जो कुछ देखता है, सुनता है और स्वयं अपने जीवन में जो कुछ भोगता और सहन करता है, वह सब उसकी अनुभूति के तत्त्व बन जाते हैं । जीवन के प्रति भी उसका जो दृष्टिकोण निर्मित होता है, उसका बहुत बड़ा दायित्व उसकी जीवनानुभूतियों का होता है, जिन्हें वह अपने परिवेश एवं अपने अध्ययन से विकसित कर पाता है । जीवन के प्रति प्रत्येक व्यक्ति का अपना दृष्टिकोण होता है या हो सकता है और प्रत्येक व्यक्ति का दृष्टिकोण दूसरे से प्रायः भिन्न होता है । एक ही विचार-धारा रखने वाले व्यक्ति भी अपनी रचि-अरचि में एक दूसरे से भिन्न होते हैं । सैद्धांतिक आधार एक हो सकता है, किन्तु वैयक्तिक आधार भिन्न हो सकता है । जीवन की विभिन्न अवस्था में व्यक्ति की मानसिक और शारीरिक प्रतिक्रियाएँ कैसी होती हैं, उन्हीं पर उसके भाव-कोश, रचि-अरचि आदि के निर्माण होते हैं और उन्हीं के आधार पर उसकी जीवन-दृष्टि का निर्माण होता है, जिसे वह अध्ययन के आधार पर

सैद्धान्तिक रूप भी दे सकता है, विकसित भी कर सकता है और कभी-कभी किसी अत्यन्त प्रभावशाली विचारधारा से प्रभावित हो परिवर्तित कर सकता है, किन्तु परिवर्तन की प्रक्रिया धीमी होती है और परिवेश-जनित अतः संस्कार मिटाने से मिट नहीं पाते। वे विद्यमान रहते हैं। उन पर वैचारिक विकास का दबाव रहता है, जिससे व्यक्तिकी चेतनावस्था में उसके अतः संस्कार उसे अभिभूत नहीं कर पाते, अवचेतन अवस्था में उनके प्रभाव को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि लेखक के दृष्टिकोण के निर्माण में उसका परिवेश, वस्तु-जगत्, उसके अध्ययन, शिक्षा तथा उसका अन्तर्जगत् उत्तरदायी होता है। और यही सब वे साधन हैं जहाँ से वह अपनी रचना-सामग्री ग्रहण करता है, जिसके आधार पर उसका रचना-प्रासाद निर्मित होता है। इसी कारण किसी वस्तु विशेष के प्रति सबकी समान प्रतिक्रिया नहीं होती।

जीवन और जगत् के प्रति प्रत्येक सवेदनशील व्यक्ति की कोई न कोई दृष्टि अवश्य ही होती है, किन्तु वह उसे उस रूप में नहीं व्यक्त कर पाता, जिस रूप में कोई कलाकार व्यक्त करता है। इसका कारण स्पष्ट है। कलाकार में ऐसी शक्ति या प्रतिभा होती है जो सामान्य व्यक्ति में नहीं होती और वह सहजात प्रतिभा उसे अपनी अनुभूति की अभिव्यक्ति के लिए विवश कर देती है। अतः कला को शुद्धतः प्रचार मानना कला के साथ अन्याय करना है। यह दूसरी बात है कि ढेर सारा साहित्य प्रचार के लिए लिखा जाता है और प्रचारात्मक होता है, किन्तु कालजयी साहित्य में किसी प्रकार के प्रचार की गंध नहीं प्राप्त होती।

उपन्यासकार को रचना की प्रेरणा कहाँ से प्राप्त होती है? सामान्यतः प्राचीन काल से यह विश्वास चला आ रहा है कि प्रेरणा दैवी शक्ति है और कवि या कलाकार रचना-प्रक्रिया की अवधि में अपने वश में नहीं रहता। किन्तु इस प्रेरणा का मनोविज्ञान क्या है, यह जान लेना नितान्त अपेक्षणीय है। प्रत्येक कलाकार के मस्तिष्क में दो परस्पर विरोधी प्रवृत्तियाँ होती हैं। एक दिशा में वह अपने चेतन नियन्त्रण को दूर कर देने के लिए और अपने मौलिक मस्तिष्क में डूब जाने के लिए विवश हो जाता है, जिससे नवीन तात्त्विक बिम्ब तथा समृद्ध किन्तु असंगत परिकल्पना प्राप्त कर सकता है। वह स्वप्नों या दिवा-स्वप्नों का असम्बद्ध, आकस्मिक जगत् होता है। दूसरी दिशा में वह नैतिक सौंदर्य, नमनीय रूप, क्रम और सगति का आदर्श स्थापित करने की भावात्मक प्रवृत्ति से विवश हो जाता है। जब दोनों शक्तियाँ पूर्णतया सतुलित और समजित हो जाती हैं, तभी कला का सामजस्य प्राप्त होता है। \*

एन्ड्रे जीद का मत है कि प्रत्येक व्यक्ति के भीतर अभिजातवाद और स्वच्छदतावाद के मध्य संघर्ष चलता रहता है और इसी संघर्ष का परिणाम होता है कि कोई कला-कृति निर्मित होती है। अभिजात-कला-कृति में आन्तर स्वच्छदता पर क्रम



और व्यवस्था की विजय लक्षित होती है। प्रशमित करने के लिए अन्तः सघर्ष जितना प्रबल होगा, कला-कृति उतनी ही सुन्दर होगी। यदि कला की विषय-वस्तु आरम्भ में क्रमबद्ध और व्यवस्थित होगी तो कला-कृति बहुत ही कम प्रभावोत्पादक होगी तथा प्रमाता उसमें किसी प्रकार की रुचि न ले सकगा। मस्तिष्क के इस अन्तः सघर्ष को हम प्रेरणा के नाम से अभिहित कर सकते हैं। आधुनिक मनोविज्ञानवेत्ताओं ने इसे वर्णित करने में पर्याप्त ध्यान दिया है। कुछ लोगो ने उसे अचेतन मस्तिष्क के क्रिया-रूप में गृहीत किया है। अचेतन मस्तिष्क की क्रियाएँ स्वायत्त मानी जाती हैं और उसमें परिष्करण तथा उद्भवन की शक्तियाँ भी मानी जाती हैं। सामान्य रूप में मनोविज्ञानवेत्ता आकस्मिक प्रकाश या प्रेरणा भावों की क्रिया में किसी आकस्मिक प्रवेश के कारण मानते हैं। इस प्रकार आकस्मिक रूप में प्रविष्ट भाव भावों की सुन्दर संहति में अति शीघ्र सन्निविष्ट हो जाते हैं। रचना-प्रक्रिया में व्याप्त भावात्मकता का सर्वप्रथम स्थान रूप या विचार का प्रच्छन्न आदर्श रहता है। इस आदर्श का निर्माण कौन करता है और इसे अस्तित्व में कौन लाता है, यह अविज्ञेय है। दूसरी अवस्था में उन बिम्बों या स्मृतियों का आकस्मिक रूप में क्रियान्वयन होता है जो प्रेरणा के क्षण तक अचेतन मस्तिष्क में प्रच्छन्नावस्था में पड़े रहते हैं। आकस्मिक बिम्ब कलाकार की प्रणोदित रुचि में आलोचित होता है, वरण किया जाता है या छोड़ दिया जाता है और यदि वरण कर लिया जाता है तो सतत परिव्याप्त भावात्मकता से यह विकसित और परिवर्तित कर लिया जाता है। यदि भावात्मक प्रवृत्ति एकाएक और प्रबल रूप में उद्बुद्ध कर दी जाती है तो सवेग की ऐसी अवस्था उत्पन्न हो जाती है कि प्रथम आकस्मिक बिम्ब की चेतनावस्था में आने वाले सभी भाव और बिम्ब चेतना की तीव्रता से सम्पन्न हो जाते हैं। इसे भावोन्माद की अवस्था कहते हैं। इस अवस्था में ऐम प्रतीत होता है मानो भावात्मक प्रवृत्ति को अलंकृत करने के लिए बिम्ब पूर्णतया सज्जित होकर अपने रहस्यमय स्थान से प्रकट होने लगते हैं। किन्तु इस स्फुरण या भावोन्माद की अवस्था में भी बिम्बों का वरण और त्याग होता रहता है। तथापि सर्जनात्मक क्रिया तभी होती है, जबकि उपयुक्त शब्द या बिम्ब प्राप्त हो जाता है। पूरी की पूरी रचनात्मक प्रक्रिया इन प्राथमिक सर्जनात्मक क्षणों का मात्र आकलन है।

लेखक कोई एकांत सेवी व्यक्ति नहीं होता, जो किसी जनशून्य द्वीप में निवास करता हो, अपितु वह एक ऐसे समुदाय में जन्म लेता है, जिसके प्रभाव से समुदाय के अन्य व्यक्तियों के साथ प्रभावित होता रहता है। वह वस्तुतः समुदाय के अन्य व्यक्तियों की अपेक्षा अधिक ग्रहणशील और अधिक सौवेदनशील होता है। इस कारण वह सामुदायिक विचार तथा अपने आस-पास के वातावरण से आत्यन्तक मात्रा में प्रभावित होता है और उसमें उन समस्त प्रभावों को पचाने की अद्भुत शक्ति होती है। अन्य

व्यक्तियों की अपेक्षा वह विशाल और व्यापक पैमाने पर और शीघ्रता से उन्हें पचा पाना है। यह सब उसके मानसिक कलात्मक साधन हैं जो उसकी रचना-प्रक्रिया को प्रभावित करते।<sup>१</sup>

अन्य साहित्यकार के समान ही उपन्यासकार भी जीवन की व्याख्या और आलोचना प्रस्तुत करता है। मूलतः वह जीवन को जिस रूप में ग्रहण करता है, उसी रूप में उसकी जीवन की व्याख्या और आलोचना होती है। वह जीवन के प्रति अपना दृष्टिकोण निमित्त कर देता है और उसी के आधार पर सारा चित्रण करता है। यह कोई आवश्यक नहीं है कि वह जैसा जीवन जीता है, वैसा ही वह चित्रण भी करे। इसमें कोई सदेह नहीं कि उसकी निजी अनुभूति सर्वत्र उसकी रचना में प्रधान रहती है, किन्तु इसके अतिरिक्त उसकी अनुभूति का बहुत बड़ा अंश अर्जित होता है। वह जीवन और जगत् का सूक्ष्म निरीक्षण करता है। व्यक्तियों के बाह्य जीवन तक ही सीमित न रह कर उनके अन्तर्जगत् में भी प्रवेश करने का प्रयत्न करता है और उनकी सूक्ष्म से सूक्ष्म गतिविधि का अवलोकन कर उनकी चारित्रिक विशेषता का समझने का प्रयत्न करता है। उसकी निरीक्षण-शक्ति का उसकी रचनाओं पर अत्यधिक प्रभाव पड़ता है। लेखक जो कुछ अनुभूत करता है, जो कुछ निरीक्षित करता है, उन सब पर गंभीरतापूर्वक मनन-चिंतन करता है और यही सब वे तत्त्व होते हैं जो उसके जीवन-दर्शन के निर्माण में सहायक होते हैं। उसके अतः संस्कार और जीवन-दर्शन के आधार पर ही उसकी रचना का उद्देश्य जाना जा सकता है। ऐसा प्रश्न उत्थित हो सकता है कि क्या किसी उद्देश्य-विशेष से परिचालित होकर वह अपनी रचना प्रस्तुत करता है? उद्देश्य निर्धारित करके कोई रचना नहीं लिखी जाती और यदि लिखी जाती है तो उसका केवल प्रचारात्मक महत्त्व होता है। रचना अनिवार्यता के रूप में आनी चाहिए। तभी रचना का महत्त्व हो सकता है। इसमें कोई सदेह नहीं कि अनिवार्यता-रूप में रचना की प्रस्तुति के पीछे लेखक का कोई न कोई उद्देश्य अवश्य होता है, किन्तु वह उद्देश्य आरोपित न होकर रचना-प्रविधि में ही स्वाभाविक रूप में विकसित होता है। उसे अलग करके नहीं देखा जा सकता, वरन् समग्र रचना में वह आद्यन्त अनुस्यूत रहता है। जीवन और जगत् को देखने के अनेक दृष्टिकोण हो सकते हैं जो अनेक बादों के रूप में देखे जाते हैं। आदर्शवाद, आदर्शोन्मुख यथार्थवाद, यथार्थवाद, अति यथार्थवाद, प्रकृतिवाद आदि के पीछे लेखक की दृष्टि का ही महत्त्व है। समस्त बादों के पीछे मुख्यतः दो ही महत्त्वपूर्ण बाने होती हैं : वह जीवन को किस रूप में देखता है और किस रूप में चित्रित करना चाहता है। आदर्श जीवन के सत्य को स्वीकार कर सत्

१. विशेष रूप से द्रष्टव्य प्रस्तुत लेखक के ग्रंथ 'साधारणीकरण : एक शास्त्रीय अध्ययन' का पाँचवाँ अध्याय।

पक्ष की ओर इंगित करता है। वह बुराईयों को अस्वीकार नहीं करता, किन्तु बुराईयों के साथ अच्छाईयों को भी देखता है और अच्छाईयों को भी प्रतिष्ठापित करने का प्रयत्न करता है। जीवन क्या है, इतना ही उसका उद्देश्य नहीं होता, वरन् जीवन कैसा होना चाहिए, यह उसका मुख्य उद्देश्य होता है। यथार्थ जीवन के यथार्थ या वास्तविक पक्ष को महत्त्व देता है। जीवन क्या है और कैसा है, यही इसका क्षेत्र है। यथार्थ केवल असत् ही नहीं है, सत् भी है। सारा संसार सत्-असत् का समाहार है। अतः यथार्थ में दोनों को परिशुद्धीत करना चाहिए। केवल असत् पक्ष को प्राधान्य देना और सत् पक्ष को नकारना दृष्टि-दोष का परिचायक है। अतियथार्थवाद और प्रकृतिवाद वस्तुतः लेखक की दृष्टि की एकांगिता के प्रतिफल हैं। 'जिन खोजा तिन पाइयाँ गहरे पानी पैठ।' सचमुच समाज के गहरे स्तर में प्रवेश करके ही उसकी अच्छाईयों बुराईयों को समझा जा सकता है। रूग्ण से रूग्ण समाज में कुछ अच्छाईयाँ भी हो सकती हैं। अतः लेखक का यह प्रमुख कर्तव्य होता है कि समाज की बुराईयों की ध्वजियाँ उड़ाते हुए उसकी अच्छाईयों की ओर संकेत करते हुए कुछ ऐसे रचनात्मक पक्ष भी प्रस्तुत करे, जिससे रूग्ण समाज के रोग का निदान भी हो सके और भविष्य की निर्माणोन्मुख प्रवृत्तियाँ भी गतिशील हो सकें। निर्ममता से रूग्णतः मात्र का उद्घाटन अपना कोई अर्थ नहीं रखता, उसके पीछे प्रच्छन्न उद्देश्य-निहित विशेष महत्त्वपूर्ण होती है।

रचना-विकास की स्वाभाविकता को बनाए रखने के साथ लेखक को अपने उद्देश्य-प्रतिपादन के लिए आगे बढ़ना चाहिए। ऐसा कहना कि रचनाकार का कोई उद्देश्य नहीं होता, अति का आश्रय ग्रहण करना होगा। रचनाकार जीवन-जगत् के प्रति जो दृष्टिकोण निर्मित करता है, उसका प्रसार देखना चाहता है। वह उसी से प्रभावित होकर जीवन की आलोचना और व्याख्या करता है। कभी-कभी किसी सिद्धांत-विशेष को भी व्याख्यायित करने के उद्देश्य से और उसके माध्यम से पाठकों में नवीन प्रभाव-सृष्टि के उद्देश्य से परिचालित होकर वह अपनी रचना प्रस्तुत करता है। उनके लिए इतना ही आवश्यक होता है कि अपनी रचना की स्वाभाविकता की पूर्णतया रक्षा करते हुए अपने सिद्धांत का प्रतिपादन करे। रचना पर सिद्धांत की प्रधानता न होकर रचना के स्वाभाविक विकास में उसका योग होना चाहिए। तभी वह अपने प्रयत्न में सफल हो सकेगा। साहित्य समाज के लिए बहुत ही आवश्यक होता है। सामाजिक विकास में उसका बहुत बड़ा योगदान होता है। इस कारण साहित्य का कोई न कोई उद्देश्य अवश्य ही होना चाहिए। इतना अवश्य है कि वह उद्देश्य अत्यन्त स्पष्ट न होकर आश्लेष्य होना चाहिए। पाठक को ऐसा प्रतीत नहीं होना चाहिए कि लेखक उसे कुछ सिखा रहा है, वरन् उसे ऐसा प्रतीत होना चाहिए कि रचना से वह जो कुछ प्राप्त कर रहा है, वह उसके अपने अर्थ का फल है और उसने स्वयं रचना का दोहन करके उसे

प्राप्त किया है।

कुछ लोग साहित्य को नीति और शिक्षा का माध्यम स्वीकार करते हैं, किन्तु साहित्य इन सबसे ऊपर होता है। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि साहित्य का नीति से कोई सम्बन्ध नहीं है। साहित्य अनीति का प्रचारक नहीं होता। इसी प्रकार वह नीति का प्रचारक भी नहीं होता। वस्तुतः वह दोनों से परे होता है, किन्तु परोक्ष रूप में नीति से सम्बद्ध रहता है। साहित्य लोक-मंगल-विधान के लिए होता है और लोक-मंगल-विधान का सम्बन्ध नीति से प्रत्यक्ष रूप में होता है। अतः उत्कृष्ट रचनाएँ नीति से विलग होकर नहीं चल सकती। किन्तु नीति उनमें आक्षिप्त रहती है, वह प्रखर और प्रधान नहीं रहती। वस्तुतः वही रचना सशक्त और प्राणवायु सिद्ध होती है जो लोक-मंगल-विधान को प्रमुखता देकर आगे बढ़ती है। अराजक सिद्धांत और जीवन के प्रति किसी प्रकार के दृष्टिकोण के विकास के अभाव के कारण ही रचनाकार कोई ऐसा विधान नहीं कर पाता जो लोक-मंगल-विधायी सिद्ध हो सके।

उपन्यास मनोरंजन का साधन माना जाता है। ऐसा मानना साहित्य के उद्देश्य को झुठलाना है। मनोरंजन सस्ती वस्तु है, जबकि उपन्यास का अपना महत्त्व है। वह मनोरंजन का साधन न होकर और अधिक महाम् तथा गंभीर उद्देश्य का साधन है, जिसे हम एकघन आनन्द की उपलब्धि कह सकते हैं। 'आनन्द' मनोरंजन की तुलना में महार्थ और महनीय भाव का द्योतक है। लोक-मंगल, नीति, आदर्श सभी उसकी निर्मिति के अंग-रूप सिद्ध हो सकते हैं। लेखक उपन्यास-रचना से अपने पाठकों को आनन्द प्रदान करता है। यह कथन अपने आप में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। उसकी रचना जितनी प्रभविष्णु होगी, जितनी लोक-मंगल-विधायिनी होगी और आदर्श तथा नीति की भावना से अनुप्राणित होकर जितनी स्वाभाविक होगी, रचना में उतनी ही सादृता होगी और उतनी ही आनन्द उद्भिक्त करने की शक्ति होगी और वह रचना उतनी ही परिपुष्ट सिद्ध हो सकेगी। यथार्थ के संस्पर्श से रचना की प्रभावशालिता बढ़ती ही है, यदि लेखक स्वाभाविक रूप में यथार्थ का चित्रण करते हुए सत्-असत् दोनों पक्षों को यथोचित रूप में प्रस्तुत करता है। किसी भी प्रकार की भावना को प्रस्तुत करते समय औचित्य का ध्यान रखना आवश्यक होता है, अन्यथा लेखक का सारा उद्देश्य निष्फल सिद्ध होता है। इस तथ्य को ध्यान में रखकर ही लेखक को जीवन का चित्र प्रस्तुत करना चाहिए और किसी वाद-विशेष को अपनाना चाहिए।

जीवन-जगत् और मानव-प्रकृति का लेखक को जितना अच्छा ज्ञान होगा, उसकी रचना में उतना ही गंभीर्य और प्रभावित करने की शक्ति होगी। इसके साथ ही अपनी सामग्री को वह जिस सीमा तक कलात्मकता प्रदान कर सकता है, उसी सीमा तक रचना का मूल्य स्थायी सिद्ध होगा। मानव-मूल्य की स्थापना प्रत्येक रचना का उद्देश्य हो

सकती है और इसे लेखक मानव-चरित्र के विभिन्न आयामों के उद्घाटन-विश्लेषण से सम्पादित कर सकता है। आधुनिक साहित्यिक विधाओं में उपन्यास ही एक ऐसी विधा है, जिसके माध्यम से लेखक जीवन के महत्तर मूल्यों को विवेचित-विश्लेषित कर अपने पाठकों को नया प्रकाश दे सकता है, क्योंकि सूक्ष्म से सूक्ष्म आन्तर-बाह्य वृत्तियों और परिस्थितियों का इसमें पूरी स्वतंत्रता से आकलन-विवेचन हो सकता है और लेखक अपने पाठकों की अन्तर्वृत्तियों के समजित विकास के साथ और कुछ ठोस तथा गंभीर अनुभूति प्रदान कर सकता है जो आनन्द की उपलब्धि में सहायक सिद्ध होती है।

## उपन्यास के प्रकार

उपन्यास-साहित्य का अत्यधिक विस्तार और विकास हुआ है। इस क्षेत्र में अनेक प्रकार के नवीन प्रयोग भी हुए हैं। इस कारण इसके प्रकारों में भी असाधारण वृद्धि हुई है। सामान्यतः उपन्यासों का वर्गीकरण दो आधारों पर किया जाता है : पहला आधार वर्णन-प्रणाली का है और दूसरा वर्ण्य विषय का। वर्णन-प्रणाली के आधार पर जो वर्गीकरण किया जाता है उसमें घटना-प्रधान या क्रिया-प्रधान, चरित्रप्रधान और नाटकीय उपन्यासों की परिगणना की जाती है। वर्ण्य-वस्तु के आधार पर सामाजिक, राजनीतिक, पौराणिक, ऐतिहासिक आदि अनेक भेद किए जाते हैं। मूलतः वर्णन-प्रणाली का ही विशेष महत्त्व होता है। किसी प्रकार की वर्ण्य वस्तु क्यों न हो, किन्तु वह किसी न किसी वर्णन-प्रणाली में अन्तर्भुक्त हो जाएगी। सामाजिक वर्ण्य वस्तु हो या राजनीतिक, पौराणिक हो या ऐतिहासिक। उसके लिए लेखक जो वर्णन-प्रणाली अपना कर चलेगा, उसी के आधार पर उसका नामकरण होना चाहिए। कथा-वस्तु इतिहास से ग्रहीत होने के कारण ही कोई उपन्यास ऐतिहासिक कहा जाता है, जबकि वह घटना-प्रधान हो सकता है, चरित्रप्रधान हो सकता है अथवा नाटकीय हो सकता है। ऐतिहासिक उपन्यास अतीत का चित्र प्रस्तुत करता है। उसमें अन्य उपन्यासों की तुलना में लेखक की कल्पना का योग अधिक रहता है और उसकी रचना का आदर्श भी किंचित भिन्न होता है। अतः हम ऐतिहासिक उपन्यासों को वर्ण्य वस्तु की विशेषता के कारण एक अलग प्रकार मान सकते हैं, किन्तु अलग प्रकार मानना केवल सूविधा की दृष्टि से है, अन्यथा उपर्युक्त तीनों प्रकारों में उसका भी सहज रूप में अन्तर्भाव हो जाता है। ऐतिहासिक के अतिरिक्त मनोवैज्ञानिक उपन्यास भी एक नए प्रकार के रूप में परिगृहीत किया जाता है, जबकि इसका भी अन्तर्भाव उक्त तीनों प्रकार में हो जाता है। एडविन मूर ने घटना प्रधान (क्रिया प्रधान), चरित्रप्रधान और नाटकीय के अतिरिक्त वृत्त प्रधान और सामयिक उपन्यासों की भी चर्चा की है। हम उनके साथ ऐतिहासिक और

मनोवैज्ञानिक दो प्रकारो को सुविधा की दृष्टि से और जोड़ लेते हैं, जिससे हमारा अध्ययन अधिक व्यवस्थित और सतुलित सिद्ध हो सके।

आधुनिक युग में ज्ञान-विज्ञान के क्षेत्र में अत्यधिक प्रगति होने के कारण उपन्यास के वर्गों विषय में पृथुल विकास हुआ है। जीवन-जगत् की विभिन्न समस्याओं ने लेखको को प्रयोग का अधिक से अधिक अवसर प्रदान किया है। सामयिक और अतीत की समस्याओं ने ही लेखको को आकृष्ट नहीं किया है, वरन् भविष्य के काल्पनिक चित्र-निर्माण की ओर भी उनका ध्यान गया है। विज्ञान के प्रकाश के आधार पर भी उपन्यास लिखे जा रहे हैं, जिन्हें वैज्ञानिक उपन्यास नाम से अभिहित किया जाने लगा है। आज कल एक प्रवृत्ति यह भी परिलक्षित होती है कि अनेकवादों के नाम से उपन्यासों को अभिहित किया जाता है। जैसे—आदर्शवादी, आदर्शोन्मुख यथार्थवादी, यथार्थवादी, अतिथार्थवादी, प्रकृतिवादी, प्रवाहवादी आदि। किन्तु इस प्रकार के अभिधान आवश्यक नहीं है। यहाँ पर हम संक्षेप में घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान, नाटकीय, वृत्त प्रधान, सामयिक, ऐतिहासिक और मनोवैज्ञानिक उपन्यासों के स्वरूप-संरचना की चर्चा करेंगे।

### क्रिया-प्रधान और चरित्र-प्रधान उपन्यास

उपन्यास का सम्बन्ध जीवन से होता है। जीवन का कोई न कोई आदर्श होता ही है। अतः उपन्यास का भी कोई न कोई आदर्श होना चाहिए। उपन्यासकार जो कुछ लिखता है, वह जीवन के सम्बन्ध में ही होता है। यह एक तथ्य है, पर कोई असाधारण तथ्य नहीं है। उपन्यासकार का ध्यान समग्र रूप में जीवन पर ही केन्द्रित रहता है और वह जीवन के क्रम तथा सगति पर विशेष ध्यान देता है। जीवन का कोई निश्चित रूप नहीं होता। इस कारण कोई भी उपन्यास कितना ही रूपहीन क्यों न हो, किन्तु वह उतना रूपहीन नहीं हो सकता, जितना जीवन होता है। जीवन के सम्बन्ध में प्रत्येक लेखक का अपना दृष्टिकोण होता है। कोई लेखक यह कल्पना कर सकता है कि जीवन विसंगति और अव्यवस्था का प्रतीक है तो दूसरा जीवन को सगति और व्यवस्था का प्रतीक मानकर अपनी रचना प्रस्तुत कर सकता है। संभव है पहला लेखक संरचना की दृष्टि से अच्छा उपन्यास लिख ले और दूसरे का उपन्यास संरचना की दृष्टि से कमजोर हो। इसका कारण यह है कि उपन्यास के नियम और कल्पना-प्रधान रचना के नियम उसकी शक्ति के बाहर होते हैं। वह उन्हें नहीं जान सकता। उसके लिए यही बात विशेष महत्वपूर्ण है कि उसे उनका निरीक्षण करना चाहिए। नियमों के बारे में सिद्धांत उसकी सहायता कर सकते हैं, उसके मार्ग में बाधक हो सकते हैं और उसका अज्ञान भी सहायक या बाधक हो सकता है। नियमों का उल्लंघन अथवा परिवर्तन किसी विशेष उपलब्धि की ओर नहीं ले जाता। सामान्यतः

यह देखा जाता है कि जो उपन्यास परम्परा का अनुगमन करते हैं, वे परम्परामुक्त उपन्यास की तुलना में अधिक समाहत होते हैं। जो उपन्यास परम्परा से मुक्त होते हैं, वे उस रूप में समाहत नहीं हो पाते और वे परम्परा में गीण तत्त्व के रूप में समाविष्ट कर लिए जाते हैं। मूलतः परम्परा-मुक्त उपन्यासों में या तो नियमों का उल्लंघन देखा जाता है या तो उनका परिवर्तन। यही कारण है कि वे समुचित रूप में समाहत नहीं हो पाते।

उपन्यास के मुख्यतः वे रूप अच्छे माने जा सकते हैं; जिनका ढाँचा (Pattern) निश्चित है, जिनका ढाँचा अस्पष्ट है; जो विकास के कड़े नियम के आधार पर बढ़ते हैं और जिनमें शायद ही किसी प्रकार का विकास देखा जा सके।

उपन्यास में ढाँचा (Pattern), लय, सतह या तल, दृष्टिकोण आदि होते हैं, किंतु कालीन के समान ढाँचा नहीं होता अथवा सगीत के समान लय नहीं होती। तात्पर्य यह है कि उसका कोई बँधा-बँधाया स्वरूप नहीं होता। सब कुछ लेखक की मानसिक वृत्ति और उसकी विषय-निरूपण-पद्धति पर निर्भर करता है।

उपन्यास के सम्बन्ध में यदि कोई कुछ बता सकता है तो वह उपन्यासकार ही है। गद्यात्मक कल्प (Fiction) का सर्वाधिक सरल रूप कहानी है जो आश्चर्यजनक प्रणाली से घटनाओं के क्रम का अभिलेख प्रस्तुत करती है। उपन्यास का भी एक रूप ऐसा ही प्रभावशाली होता है, जिसे रोमांस कहते हैं। रोमांस पाठकों की कुतूहल-वृत्ति को जगाता है, किंतु यदि घटनाएँ किसी एक क्रम में प्रवाहित हो तो कुतूहल-वृत्ति अधिक गंभीर हो जाती है। रोमांस क्रियाप्रधान उपन्यास होता है। यह कभी-कभी दुःखद प्रतीत होता है, किंतु उसका मुख्य लक्ष्य प्रसादन होता है। अतः उसका अंत प्रायः सुखात्मक होता है। फलतः नायक गैर जिम्मेदारी के माथ जो अनेक खतरो में से गुजरता है, उसका हम पूरा-पूरा आनन्द ले सकते हैं, क्योंकि हम यह जानते हैं कि अंत में वह उन खतरो से बच निकलेगा। कुछ ऐसे उपन्यास अवश्य हैं, जिनमें नायक खतरो से निकल नहीं पाता, किंतु ऐसे उपन्यास मूलतः क्रिया से सम्बद्ध नहीं होते। वे कुतूहल के स्थान पर समिश्र भाव जाग्रत करते हैं और उनसे पाठकों को जो आनन्द प्राप्त होता है, वह सामान्य कहानी का आनन्द नहीं होता। क्रियात्मक उपन्यास में मर्मस्पर्शी घटनाओं में नायक के अनुत्तरदायित्व से जो आनन्द होता है, वही पाठकों को आकृष्ट करता है। तर्तु क्रियाओं के सरल वर्णन मात्र से पाठक क्यों आनन्दित हो उठते हैं, यह मनोवैज्ञानिकों का विषय है। किन्तु यह बात असंदिग्ध है कि पाठक आनन्दित हो उठते हैं। क्रियाप्रधान उपन्यास में किसी चुञ्च घटना के अप्रत्याशित परिणाम हो सकते हैं, वे परिणाम प्रसरित होकर



असंख्य हो सकते हैं और अतः में आश्चर्यजनक ढंग से सुलभ हो सकते हैं। इसमें महत्ता क्रिया की होती है और पात्र के आचरण उसके प्रति आकस्मिक होते हैं तथा ऐसे होते हैं, जिनसे कथानक को सहायता मिलती है। वह उपन्यास जो विलक्षण घटनाओं का वर्णन इस रूप में प्रस्तुत करता है, जिससे पाठको का मनोरंजन हो, सभी प्रकार के उपन्यासों से पाठको की संख्या की दृष्टि से बड़ा होता है। क्रियाप्रधान उपन्यास इसी प्रकार का होता है। इस प्रकार के उपन्यास में यह अपरिहार्य होता है कि उसमें जीवन से पलायन रहता है, किन्तु इसके साथ ही यह भी अपरिहार्य होता है कि वह पलायन अधिक सुरक्षित रहे। यह पलायन केवल आनन्ददात्मक (रोमांचक) ही न हो, वरन् अस्थायी भी हो। क्रियाप्रधान उपन्यास में गौण पात्रों की मृत्यु, दुष्ट पात्रों की हत्या आदि की विवृति रहती है। कुछ अच्छे पात्रों का बलिदान भी इसमें निहित रहता है। अन्त में नायक अपने क्षुब्ध वातावरण से समृद्धि और शांति की स्थिति में वापस आ जाता है। इसका कथानक हमारे ज्ञान के अनुसार न होकर हमारी इच्छा के अनुसार होता है। यह इच्छाओं की विलक्षण कल्पना है, यह जीवन का चित्र नहीं है। यह प्रायः साहित्यिक महत्त्व का नहीं होता, कुछ सीमा तक यह चरित्रप्रधान भी होता है।

गल्प में चरित्रप्रधान उपन्यास सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण विधाओं में से एक है। ऐसे उपन्यास में पात्र कथानक के अंग-रूप में नहीं परिगणित किए जाते, अपितु उनका स्वतंत्र महत्त्व होता है और क्रिया उनकी अनुगत या सहयोगिनी होती है; जबकि क्रियाप्रधान उपन्यास में विशिष्ट घटना के विशिष्ट परिणाम होते हैं; किन्तु चरित्र-प्रधान उपन्यास में स्थिति सामान्य या प्रतिरूपात्मक होती है और वह इस रूप में प्रस्तुत की जाती है, जिससे पात्रों के सम्बन्ध में और अधिक जाना जा सके अथवा नए पात्रों को लाने के लिए उसकी योजना की जाती है। जब तक ऐसा होता है, तब तक कोई भी सभावित घटना घटित हो सकती है। ऐसे उपन्यासों के पात्र प्रायः स्थिर होते हैं। वे ऐसे परिदृश्य के समान होते हैं जो हमें उस स्थिति में विस्मित कर देते हैं, जबकि हम उन्हें किसी दूसरे परिप्रेक्ष्य से देखते हैं। इसके पात्र स्थिर या चतुरस्र (Flat) होते हैं, जबकि आधुनिक आलोचक गतिशील या वृत्तात्मक (Round) पात्र पसंद करते हैं, किन्तु चरित्रप्रधान उपन्यास के लिए चतुरस्र पात्र ही ऐसे हो सकते हैं जो उनके उद्देश्य की पूर्ति कर सकें। ऐसे पात्रों के माध्यम से ही वह एक प्रकार का जीवन-दर्शन प्रस्तुत कर सकता है। इस प्रकार के उपन्यास के पात्र गत्यात्मक अवस्था में रहते हैं और इसका कथानक शिथिल और सरल होता है तथा पात्रों के प्रकाशन के लिए उसकी व्यवस्था की जाती है। यहाँ पर दो प्रकार के उपन्यासों की चर्चा की गई : पहला क्रियाप्रधान उपन्यास, जिसमें कथानक को सुन्दर ढंग से

विकसित किया जाना चाहिए और दूसरा चरित्रप्रधान, जिसमें कथानक को शिथिल रूप में रखना चाहिए। किन्तु उक्त दोनों प्रकार मिद्धान्त रूप में ही पृथक् किए जा सकते हैं, व्यवहार में नहीं। चरित्रप्रधान उपन्यास में सामाजिक जीवन का संकेत भी रहता है।

**नाटकीय उपन्यास (Dramatic novel)**—नाटकीय उपन्यास में पात्र और कथानक का अंतर समाप्त हो जाता है। पात्र कथानक के तंत्र के अंग मात्र नहीं रहते और कथानक पात्रों के चतुर्दिक स्थूल ढाँचे के समान नहीं रहता; अपितु दोनों एक दूसरे में स्रग्धित रहते हैं। पात्रों के गुणों से क्रिया का निर्धारण होता है और क्रिया से पात्रों में परिवर्तन आता रहता है। इस प्रकार उपन्यास की प्रत्येक वस्तु समाप्ति की ओर ले जाई जाती है। नाटकीय उपन्यास उसी प्रकार का व्यात्मक त्रासदी से साम्य रखता है, जिस प्रकार चरित्रप्रधान उपन्यास का कामदी से साम्य होता है। किन्तु अपने समस्त रूपों में नाटकीय उपन्यास का त्रासद होना आवश्यक नहीं है। क्रियाओं की गंभीरता नाटकीय उपन्यास का अत्यन्त महत्वपूर्ण तत्त्व है। नाटकीय उपन्यास में हास्योद्बेचक तत्वों का भी समावेश हो सकता है। चरित्रप्रधान उपन्यास यथार्थ और आभास के बीच जो अंतर होता है, उसे स्पष्ट करता है। वह यह भी स्पष्ट करता है कि लोग समाज में अपने आप को किस रूप में प्रदर्शित करते हैं और वास्तव में होते क्या हैं। नाटकीय उपन्यास यह प्रदर्शित करता है कि यथार्थ और आभास दोनों एक हैं और चरित्र ही क्रिया है तथा क्रिया ही चरित्र है। नाटकीय उपन्यास में विविध तत्वों का संश्लेषण रहता है, पर मात्र विरोध ही विरोध नहीं रहता। पात्रों में यदि कुछ अपरिवर्त्य रहता है तो वह तर्कसंगत रहता है और वह अपरिवर्त्य तत्त्व दूसरों के प्रति उसके व्यवहार और स्थिति-विशेष में उसके क्रिया-कलाप का निश्चायक होता है। इसमें एक प्रकार का विकास होता है, जो वहाँ तक स्वतः स्फूर्त और तर्कसंगत होता है, जहाँ तक पात्र परिवर्तित होते हैं और पात्रों के परिवर्तन से नई संभावनाएँ उत्पन्न होती हैं। नाटकीय उपन्यास के कथानक का वास्तविक व्यवच्छेदक वैशिष्ट्य यही स्वतः स्फूर्त, विकासात्मक तर्क है। आरम्भ में कथित और अपरिवर्त्य तथ्यों से प्रत्येक वस्तु का विकास होता है, परन्तु इसके साथ ही समस्या के रूप परिवर्तित होते हैं, जिनसे अदृष्ट परिणामों का सृजन होता है। तर्कसंगत और स्वतःस्फूर्त दोनों तत्त्व आवश्यकता और स्वतंत्रता नाटकीय कथानक में समान महत्त्व के हैं। क्रिया की रूपरेखा निश्चित की जा सकती है, किन्तु जीवन को उसे निरन्तर सीधना चाहिए, मोड़ना चाहिए और सीमा का कटाव व्युत्पादित करना चाहिए। यदि स्थितियाँ तार्किक आधार पर निर्मित की जाती हैं और उनमें मुक्त जीवन का प्रवाह नहीं है, तो भले ही पात्र सच्चे हों, किन्तु परिणाम यात्रिक ही होगा। साथ ही यदि स्वतंत्रता

पर अधिक बल दिया जाता है तो भी प्रभाव उसी रूप में हलका हो जाता है। नाटकीय उपन्यास का अंत समस्या के समाधान से होता है। सतुलन अथवा मृत्यु ये दो ही ऐसे लक्ष्य हैं, जिनकी ओर नाटकीय उपन्यास का विकास होता है। चरित्रप्रधान उपन्यास का कथानक विस्तृत होता है और नाटकीय का गंभीर होता है। चरित्रप्रधान उपन्यास की क्रिया का आरम्भ किसी एक पात्र से या मूल केन्द्र-बिन्दु से होता है और उसका विस्तार उस आदर्श परिधि की ओर होता है जो समाज का प्रतिमान है। नाटकीय उपन्यास की क्रिया कभी भी किसी एक पात्र से आरम्भ नहीं होती, दो या उससे अधिक पात्र रहते हैं, उसकी परिधि में अनेक बिन्दु होते हैं जो जटिल होते हैं, मूल केन्द्र-बिन्दु नहीं होता और वह उपन्यास केन्द्राभिमुख रहता है तथा किसी एक क्रिया की ओर उसकी उन्मुखता रहती है, जिसमें अन्य सहायक क्रियाएँ सम्मिलित और समाहित हो जाती हैं। नाटकीय उपन्यास अनुभूति की वृत्तियों का चित्र होता है, जबकि चरित्रप्रधान उपन्यास अस्तित्व की वृत्तियों का चित्र होता है।

नाटकीय उपन्यास का कल्पनात्मक जगत्-काल में और चरित्रप्रधान का कल्पनात्मक जगत् देश में निहित रहता है। प्रथम में देश की स्थिति गौण होती है और दूसरे में काल की। चरित्रप्रधान उपन्यास का मूल्य सामाजिक है और नाटकीय का वैयक्तिक या सार्वभौमिक। प्रथम में हम पात्रों को समाज में पाते हैं और दूसरे में पात्रों को आरम्भ से अन्त तक गतिशील पाते हैं। ये दोनों प्रकार के उपन्यास न तो एक-दूसरे के विरोधी हैं और न तो एक-दूसरे के पूरक। ये वस्तुतः जीवन देखने की दो विशिष्ट वृत्तियाँ हैं। नाटकीय उपन्यास में वैयक्तिक आधार पर और चरित्रप्रधान उपन्यास में सामाजिक आधार पर जीवन को देखा जाता है। यह कहना कि कोई कथानक स्थानिक है, यह नहीं सूचित करता कि उसमें कालिक गति नहीं है और इसी प्रकार किसी कथानक को कालिक कहना यह स्वीकार करना नहीं है कि उसमें स्थानिक परिवेश नहीं है। इससे केवल यह सूचित होता है कि किसमें किसका प्राधान्य होता है। स्थानिक वैशेष्य के कथानक में प्रभावपूर्ण प्रसंग को विस्तृत करना मुख्य विषय होता है। इससे यह बात स्वीकार कर ली जाती है कि ऐसा करने से स्थान उसका आयाम हो जाता है। काल-वैशेष्य के कथानक में मुख्य विषय विकास की खोज है और विकास काल की ओर सकेत करता है। दोनों प्रकार के कथानक की रचना उनके लक्ष्य से निश्चित की जाती है। एक में शिथिलता से ग्रथित ढाँचा होता है और दूसरे में कार्य-कारण की शृंखला होती है।

**वृत्तप्रधान उपन्यास (chronicle)**—यह सर्वसाधारण बात है कि किसी भी कलाकृति में दो तत्त्व होते हैं : सार्वभौमिक और विशिष्ट। कलाकार विशिष्ट केवल विशिष्ट का वर्णन करता है। सार्वभौमिक प्रत्यक्ष रूप में और शीघ्र संप्रेषित नहीं होता, किन्तु

विशिष्ट के साथ ही उसे कलाकृति में स्थान मिल जाता है। गद्यात्मक गल्प में सार्वभौमिकता रहती है। काल और देश से अतीत रचना में ही सार्वभौमिकता के तत्त्व रहते हैं। महान् कलाकृतियों में समस्त तत्त्व विशिष्ट और सार्वभौमिक प्रकार के होते हैं। रूसी उपन्यास 'युद्ध और शांति' को वृत्तप्रधान उपन्यास कह सकते हैं। इसकी क्रिया अधिकतर आकस्मिक है, किन्तु सभी घटनाएँ पूर्णतः स्थिर ढाँचे में घटित होती हैं। 'युद्ध और शांति' का ढाँचा अस्थिर है और इसका विकास स्वच्छन्द है। ये दोनों वृत्तप्रधान उपन्यास के लिए आवश्यक हैं। पहले के बिना यह आकारविहीन हो जाएगा और दूसरे के बिना निर्जीव। पहला इसे सार्वभौमिकता प्रदान करता है और दूसरा विशिष्ट यथार्थ प्रदान करता है। काल वृत्तप्रधान उपन्यास की मुख्य भूमि है। इस कारण कथानक के उक्त दोनों तत्त्व काल के अलग-अलग पक्ष हैं। उन्हें हम क्रमशः निरपेक्ष क्रिया-रूप में काल और आकस्मिक प्रकाशन-रूप में काल कह सकते हैं। 'युद्ध और शांति' की गति क्रिया की गभीरता से निश्चित नहीं हो सकती, अपितु इसमें तो नीरस नियमितता है जो पात्रों से बाहर और पात्रों से अप्रभावित है। 'युद्ध और शांति' में परिवर्तन मुख्य रूप से सामान्य है और उसकी अपरिहार्यता सामान्यता में ही निहित है। यह क्रिया के साथ आगिक नहीं है। कभी क्षिप्र है, कभी स्थिर है और कभी आवेग और भाव की गति के अनुकूल प्रतीत होता है। यह नियमित है, गणितीय है और एक अभिप्राय से अमानवीय और रूपहीन प्रतीत होता है। यह अपने निजी विकास के अतिरिक्त अन्य तत्वों के प्रति उदासीन है। इसमें सब कुछ संभव है और सब कुछ होता है।

इस प्रकार के उपन्यास में पात्र का प्रकाशन समय के माध्यम से होता है। इसमें मानवीय क्रिया-कलाप से काल की गणना नहीं होती, भले ही मानवीय क्रिया-कलाप अत्यधिक महत्वपूर्ण क्यों न हो। यह अपरिवर्तित रहता है, यह अपनी गति में नियमित रहता है। इसमें हम मानवीय जीवन, विकास, ह्रास सब कुछ देखते हैं। एक ऐसी क्रिया देखते हैं, जिसकी निरन्तर आवृत्ति होती है। किन्तु इसमें जन्म, विकास और ह्रास की प्रक्रिया के भीतर ही जीवन के विविध प्रकाशन होते हैं। प्रकार के उपन्यास में भी नाटकीय उपन्यास के समान ही वैविध्य एकरूपता के विरुद्ध रखा जाता है, स्वतंत्रता आवश्यकता के विरुद्ध रखी जाती है। यदि किसी एक पर ज्यादा जोर दिया जाए तो कहानी असत्य हो जाएगी और यदि किसी को छोड़ दिया जाए तो कहानी को कल्पनाप्रधान कृति नहीं कहा जा सकता। नाटकीय उपन्यास में काल आंतरिक होता है, इसकी गति पात्रों की गति होती है। परिवर्तन, नियति, चरित्र सभी एक क्रिया में सक्षिप्त रूप में रहते हैं और क्रिया के प्रवाह में ऐसा ठहराव आता है, जिसमें समय अवरुद्ध प्रतीत होता है और रंगस्थल शून्य छोड़ दिया जाता है। वृत्तप्रधान उपन्यास में काल बाह्य होता है।

यह पात्रों के मस्तिष्क में वैयक्तिक और मानवीय रूप में पकड़ा नहीं जाता। यह बाहर से एक निश्चित कोण से देखा जाता है। यह दर्शकों के पीछे प्रवाहित होता है और जिन पात्रों को जागरित करता है, उनके मध्य और उनके ऊपर प्रवाहित होता है। इसमें सापेक्षता अपरिहार्य रहती है। इसमें जीवन का वृहत्तर पक्ष होता है। इस कारण ऐसा नहीं कहा जा सकता कि यह नाटकीय उपन्यास से अधिक वास्तविक होता है। उक्त तीनों प्रकार के उपन्यास जीवन-चित्रण की तीन वृत्तियाँ मात्र हैं। वृत्तप्रधान में जागतिक विकास समस्त विशिष्ट घटनाओं को कुछ भिन्न मूल्य प्रदान करता है। इस कारण दुःखद, कष्टनाशक—अपरिहार्य, आकस्मिक, अंतिम और सापेक्ष हो जाता है और इसका सम्पादन स्वाभाविक और अपरिहार्य हो जाता है।

**सामयिक उपन्यास—(Period novel)**—सामयिक उपन्यास सार्वकालिक मानव-सत्य के उद्घाटन का प्रयत्न नहीं करता। यह सक्रांति की अवस्था में समाज अथवा व्यक्तियों को दिखा देने मात्र से संतुष्ट हो जाता है। इसके पात्र वहीं तक वास्तविक रहते हैं, जहाँ तक ये समाज का प्रतिनिधित्व करते हैं। यह प्रत्येक वस्तु को विशिष्ट, सापेक्षिक और ऐतिहासिक बना देता है। यह जीवन को सार्वभौमिक कल्पना की दृष्टि से नहीं देखता, अपितु सिद्धांतोन्मुख बुद्धि से प्रेरित संसूचक और व्यस्त नेत्रों से देखता है।

**ऐतिहासिक उपन्यास—**ऐतिहासिक उपन्यास भी अन्य उपन्यासों के समान ही घटनाप्रधान, चरित्र-प्रधान या नाटकीय हो सकता है। अतएव केवल इतना होता है कि अन्य उपन्यासों में समसामयिक जीवन का चित्र होता है और सामयिक अथवा सार्वभौमिक समस्याएँ होती हैं, जबकि ऐतिहासिक उपन्यास अतीत जीवन का चित्र प्रस्तुत करता है और उसमें कोई सार्वकालिक-सार्वभौमिक समस्या भी हो सकती है तथा ऐसी भी समस्या हो सकती है जो वर्तमान जीवन की समस्या से सर्वथा भिन्न हो। किन्तु ऐतिहासिक उपन्यास का अन्य उपन्यासों से भेदक तत्त्व है देश-काल और वातावरण का निर्माण। अन्य उपन्यासों में भी इस तत्त्व का विशेष महत्त्व होता है, किन्तु ऐतिहासिक उपन्यास में यह सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण होता है; क्योंकि इसी आधार पर लेखक ऐतिहासिकता की प्रभाव-सृष्टि कर सकता है। तत्कालीन सांस्कृतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा सभी प्रकार की प्रवृत्तियों का उसे पूरा-पूरा परिज्ञान होना चाहिए। किसी भी क्षेत्र में किंचित् दोर्बल्य उसकी सारी प्रभाव-सृष्टि को धराशायी कर देगा।

ऐतिहासिक उपन्यासकार इतिहास लेखक नहीं होता। तथ्यों का आकलन उसका कर्तव्य नहीं है। हमारे कथन का यह आशय नहीं है कि वह इतिहासकार नहीं हो सकता। वह इतिहासकार हो सकता है और उस रूप में तथ्यों का आकलन

भी कर सकता है। किन्तु उपन्यासकार के रूप में उसका दायित्व कुछ दूसरा हो जाता है। इतिहास और पुरातत्त्व के नीरस तथ्यों को उसे रसात्मक रूप में प्रस्तुत करना होता है। कल्पना के योग से उसे तत्कालीन जीवन का मार्मिक और जीवन्त चित्र प्रस्तुत करना होता है। उसका यह कर्तव्य गुरु-गंभीर होता है। एक-एक पद उसे पूरी सतर्कता से रखना पड़ता है, कहीं किंचित् असावधानी हुई तो दूसरा सारा रचना-प्रासाद लड़खड़ा जाता है। ऐतिहासिक उपन्यास लेखक में सामान्य उपन्यास लेखक की अपेक्षा अधिक कुशलता अपेक्षित होती है। एक ओर सम्बन्धित इतिहास की सूक्ष्म से सूक्ष्म बातों से उसका पूरा परिचय होना चाहिए और दूसरी ओर ऐतिहासिक तथ्य को कलात्मक रूप प्रदान करने की भरपूर क्षमता भी होनी चाहिए। ऐतिहासिक उपन्यास में इतिहास को इस प्रकार अतिरञ्जित रूप में प्रस्तुत किया जाता है कि उसका प्रत्येक तथ्य विशेष प्रकार का प्रभाव निर्मित करता है। वस्तुतः ऐतिहासिक उपन्यास में ऐतिहासिक घटनाओं को इस रूप में प्रस्तुत किया जाना चाहिए, जिससे सजीव जीवन-चित्र निर्मित हो सके। इस दृष्टि से इतिहास केन्द्रापस्फारी है और उपन्यास केन्द्राभिमुख—अर्थात् केन्द्रीय महत्त्व उपन्यास का है और इतिहास उसका सहगामी तत्त्व है, जिसका अपना महत्त्व है, किन्तु उपन्यास की तुलना में गौण। यदि इतिहास प्रधान हो जाएगा और उपन्यास गौण तो सारी रचना का प्रभाव विच्छिन्न हो जाएगा। इतिहास का सूत्र उपन्यास के इर्दगिर्द इस रूप में रहता है, जिससे उपन्यास के रूप की रचना होती है। इतिहास का अपना स्वाभाविक विकास होता है, जबकि उपन्यास का कथानक लेखक-निर्मित होने के कारण कृत्रिम होता है। इतिहास भी वर्णन-प्रधान होता है, परन्तु इतिहास और ऐतिहासिक उपन्यास में मौलिक अन्तर यह है कि ऐतिहासिक उपन्यास का कथानक ऐतिहासिक घटनाओं पर आधृत होने के साथ ही लेखक की रचनात्मक कल्पना से रूप-रंग प्राप्त करता है। क्या ऐतिहासिक उपन्यासकार को यह अधिकार दिया जा सकता है कि वह ऐतिहासिक तथ्य को अपनी इच्छानुसार परिवर्तित कर सकता है? उपन्यासकार आवश्यकतानुसार तथ्यों को परिवर्तित कर सकता है, किन्तु उन्हें विकृत करने का उसे कोई अधिकार नहीं है। परिवर्तन इस कारण स्वीकार किया जा सकता है कि इतिहास के तथ्य यदि पूर्णतः स्थापित नहीं हैं, तो उनमें परिवर्तन की गुंजाइश रहती है। बहुत सारा इतिहास अभिलेखों के आधार पर लिखा गया है। अभिलेखों की व्याख्या और तथ्यों के आकलन में इतिहास लेखक का निजी दृष्टिकोण प्रधान रहता है। इस कारण इतिहास में वैयक्तिकता की छाप रहती है और इसी कारण उसे वैज्ञानिक नहीं कहा जा सकता। अस्तु ऐतिहासिक उपन्यासकार औचित्य को ध्यान में रखकर ऐतिहासिक तथ्यों में किंचित् परिवर्तन कर सकता है, परन्तु उसे विकृत करने का उसे कोई अधि-

कार नहीं है ।

इतिहास-प्रसिद्ध पात्रों के चित्रण में लेखक को अधिक सावधान रहना पड़ता है । कुछ पात्र ऐसे हो सकते हैं जिनका जन-मानस पर निश्चित चित्र निर्मित हो चुका है । जैसे, राम, कृष्ण, गौतम आदि । लेखक ऐसे पात्रों को यदि इतिहास-सम्मत रूप से विरुद्ध प्रस्तुत करता है तो जन-मानस में वह क्षोभ ही उत्पन्न कर सकता है । ऐसे पात्रों के चारित्रिक वैशिष्ट्य को ध्यान में रखते हुए उनकी अन्तर्वृत्तियों आदि को वह इस रूप में चित्रित कर सकता है कि पाठक को उनके सम्बन्ध में गंभीर और व्यापक भावना का उद्रेक हो सके । यदि उपन्यासकार इस बात पर ध्यान नहीं देगा तो उसकी रचना समाहत नहीं हो सकेगी । इस बात की गंभीरता को ध्यान में रखकर बहुत से उपन्यासकार इतिहास-प्रसिद्ध पात्रों को अपने उपन्यासों में चित्रित करना आवश्यक नहीं समझते, क्योंकि सांस्कृतिक और सामाजिक धरातल को गंभीरता से समझने के बाद वे कल्पित पात्रों के माध्यम से तत्कालीन जीवन का चित्र अधिक सुगमता से निर्मित कर सकते हैं । ऐसी स्थिति में उन्हें देश-काल और वातावरण का ही बन्धन स्वीकार करना पड़ता है । पात्र के चारित्रिक वैशिष्ट्य का वे स्वेच्छा से निर्माण कर सकते हैं । किन्तु जो लेखक स्थापित इतिहास-प्रसिद्ध पात्रों और ऐतिहासिक तथ्यों को अविकृत रूप में लेकर आगे बढ़ते हैं, उन्हें क्षण-क्षण पर अधिक सावधान रहना पड़ता है । तथापि यदि वे कुशलतापूर्वक अपनी रचना का स्वरूप निर्माण कर सके, पात्रों के चारित्रिक वैशिष्ट्य को उद्घाटित कर सके और जीवन के सामाजिक, सांस्कृतिक पक्ष को प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत कर सके तो उन्हें अच्छी सफलता प्राप्त होती है ।

ऐतिहासिक उपन्यास-लेखन की कई विधियाँ हो सकती हैं, जिनमें मुख्यतः दो विधियाँ अधिक प्रचलित हैं : पहला शुद्ध ऐतिहासिक उपन्यास और दूसरा ऐतिहासिक वातावरण प्रधान काल्पनिक उपन्यास । शुद्ध ऐतिहासिक उपन्यास लेखन की विधि में लेखक ऐतिहासिक पात्रों को उनके इतिहास-सम्मत रूप में प्रस्तुत करता हुआ तत्कालीन जीवन का चित्र प्रस्तुत करता है । इस लेखन-विधि में लेखक को बहुत अधिक सावधान रहने की आवश्यकता होती है । ऐतिहासिक वातावरण-प्रधान काल्पनिक उपन्यास में वातावरण-निर्माण की समस्या ही प्रमुख रहती है । इसके अतिरिक्त अन्य तत्वों के निर्माण में लेखक स्वतंत्र रहता है । शिवनारायण श्रीवास्तव ने ऐसे उपन्यास को ऐतिहासिक प्रेमाख्यानक उपन्यास नाम से अभिहित किया है । इस प्रकार के उपन्यास में प्रेमाख्यान की प्रधानता रहती है, किन्तु यह अनिवार्य नहीं है कि ऐसे उपन्यास में प्रेमाख्यान हो ही । अतः यह नाम अतिव्याप्त हो जाता है ।

रागेय राघव और वृन्दावनलाल वर्मा ने ऐतिहासिकता को प्रधान तत्व के रूप में स्वीकार कर तटस्थ भाव से उसका उपयोग किया है। रागेय राघव ने ऐतिहासिक तत्व का सुरुचि से उपयोग किया है। वर्मा जी ने भी अपने अनेक उपन्यासों में ऐतिहासिकता की रक्षा करते हुए अपनी विशद कल्पना और सुरुचि का परिचय दिया है, किन्तु ऐतिहासिकता के मोह में पड़कर उन्होंने कतिपय उपन्यासों में ऐसी तटस्थ दृष्टि अपना ली है कि वे उपन्यास न होकर अपनी जीवनी या इतिहास-ग्रंथ हो गए हैं। आचार्य चतुरसेन शाल्मी ने ऐतिहासिक तत्व के महत्त्व को स्वीकार करते हुए भी कल्पना-योग को विस्मृत नहीं किया है। उन्होंने 'वैशाली की नगरवधू' नामक उपन्यास में 'इतिहासरस' के सिद्धांत का प्रतिपादन किया है और कहा है, भाव और रस में जो अन्तर है, वही अन्तर इतिहास-सत्य और इतिहास-रस में है। जिस तरह भाव को रस की स्थिति तक पहुँचाने के लिए तथ्यों में परिवर्तन किया जा सकता है, उसी तरह की स्वतन्त्रता का अवसर ऐतिहासिक उपन्यासों में भी मान्य है। ऐतिहासिक उपन्यास तथ्यों का आकलन-मात्र नहीं होता। उसमें प्राण प्रतिष्ठा करने के लिए कल्पना के सहारे ऐसे परिवर्तन करने पड़ते हैं जो रचना को रागात्मक बना सके, अन्यथा ऐतिहासिक उपन्यास इतिहास के पृष्ठों के समान ही नीरस और शुष्क सिद्ध होगा। अतः यह बात सर्वथा सगत है कि उपन्यासकार को इतिहास का उपयोग इस रूप में करना चाहिए कि ऐतिहासिक तथ्य विकृत भी न हो पाएँ और अवसर के अनुकूल उनमें किंचित् परिवर्तन इस रूप में कर लिया जाए कि ऐतिहासिकता अव्याकृत बनी रहे। हाँ, प्रत्येक परिस्थिति में यह विशेष रूप से ध्यातव्य है कि लेखक को ऐतिहासिक परिवेश, संस्कृति, सम्यता, आचार-विचार, व्यवहार, रीति, वेश-भूषा, आर्थिक-धार्मिक स्थिति आदि का पूरा-पूरा और सूक्ष्म परिचय होना चाहिए, अन्यथा उसका सारा प्रयास निरर्थक सिद्ध होगा।

### मनोवैज्ञानिक उपन्यास

मनोवैज्ञानिक उपन्यास में क्रिया और घटना की प्रधानता न होकर मानसिक व्यापार की प्रधानता होती है। व्यक्ति की अनुभूति और अन्तर्द्वन्द्व को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया जाता है। यद्यपि शुद्धतः मनोवैज्ञानिक उपन्यास का आरम्भ बीसवीं शताब्दी ही में होता है तो भी इससे पूर्व ऐसे उपन्यास प्राप्त हो जाएँगे, जिनमें उपन्यासकारों ने अपने पात्रों के मानसिक-संघर्ष और अनुभूतियों को अभिव्यक्ति प्रदान की है। रूसी उपन्यासकारों में दास्तावेस्की ऐसे प्रथम उपन्यासकार हैं, जिन्होंने अपने पात्रों की व्यक्तिगत अनुभूति और अतः संघर्ष का अत्यन्त भव्य रूप प्रस्तुत किया है। फ्रांसीसी उपन्यासकारों में प्रूस्त का नाम अग्रगण्य है, जिन्होंने अपने पात्रों के मनोविज्ञान



को अपनी रचनाओं में सफल अभिव्यक्ति दी है। अंग्रेजी साहित्य में इस प्रकार के उपन्यास की परम्परा हेनरी जेम्स से आरम्भ होती है। तदनन्तर मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की बाढ़-सी आ गई और अनेक भाषाओं के साहित्य में इस प्रकार के उपन्यास लिखे गए। हिन्दी में इलाचन्द जोशी, अज्ञेय आदि इसी परम्परा के उपन्यासकार हैं। मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में व्यक्ति के चेतन मस्तिष्क के साथ अचेतन मस्तिष्क को विशेष महत्व प्रदान किया गया है। मस्तिष्क की चेतना के स्तर पर जो कुछ है, उससे बहुत अधिक अचेतन मस्तिष्क में है। व्यक्ति के जीवन में अचेतन मस्तिष्क का बहुत अधिक महत्व होता है। उसके बहुत नारे क्रिया-व्यापार, विचार-व्यवहार के निश्चायक तत्त्व हैं उसके अचेतन व्यापार, जिसे मनोविश्लेषणात्मक प्रणाली से व्यक्त किया जाता है। फ्रायड ने पूरे मनोयोग से अचेतन मस्तिष्क को बहुत सारी विशेषताओं पर प्रकाश डाला है, जिनका मनोविश्लेषण में बहुत बड़ा महत्व है। मनोवैज्ञानिक उपन्यास लेखक मनोविश्लेषणात्मक प्रविधि का अधिक से अधिक उपयोग करते हैं। •

आधुनिक उपन्यास पर वर्गों के इस दार्शनिक विचार का भी प्रभाव पड़ा है कि सतत प्रवाह के रूप में काल का प्रत्यय है। इससे पूर्वकाल को अनेक प्रवाहों के क्रम के रूप में स्वीकार किया जाता था। विलियम जेम्स ने चेतना के सातत्य के रूप में अपना विचार किया था। इन दोनों विचार-धाराओं ने आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यास को अत्यंतिक रूप में प्रभावित किया है। वर्गों के इस काल-प्रत्यय ने प्राचीन प्रकार के कथानक के प्रति लेखकों के मन में सदेह उत्पन्न कर दिया। प्राचीन कथानक में पात्रों का विकास काल-क्रम के आधार पर दिखाया जाता था, किन्तु इस काल-प्रत्यय के आधार पर इस प्रकार के कथानक का विकास हुआ जो पूरी स्वतंत्रता के साथ आगे भी जा सकता है और पीछे भी, और इस प्रकार काल-प्रवाह को पकड़ने का प्रयत्न करता है। सामान्यतः मानव की जानकारी में भी काल का ऐसा ही प्रवाह है। इसी विचार-धारा के साथ फ्रायड और युग की चेतना-दृष्टि भी अत्यन्त निकटता से सम्बद्ध है। इस दृष्टि में चेतना-बाहुल्य का महत्व तो है ही, साथ ही चेतना में मनुष्य की समस्त अनुभूतियों की उपस्थिति भी निहित है। इतना ही नहीं, वरन् मानव-जाति की समस्त अनुभूति की उपस्थिति भी निहित है। मनुष्य के जीवन में उसके अतीत की स्मृतियों का भी बहुत बड़ा महत्व होता है। अतः किसी पात्र की चारित्रिक विशेषता को समझने के लिए उसके वर्तमान को ही जानना यथेष्ट नहीं है, वरन् उसके भूत को भी जानना आवश्यक है। इस कारण जो उपन्यासकार काल के सतत प्रवाह के प्रत्यय और चेतना को स्वीकार करके चलता है, वह चेतना के विभिन्न स्तर के योगपथ को संप्रेषित करना चाहेगा और इसके साथ ही वह यह

भी अनुभव करेगा कि किसी पात्र के सम्बन्ध में पूर्ण सत्य उसकी वर्तमान चेतना के प्रवाह के माध्यम से उसके अतीत के सूक्ष्म परीक्षण करने से ही बताया जा सकता है। जब व्यक्ति की चेतना पर अधिक बल दिया जाता है तो उसके साथ ही व्यक्ति के अकेलेपन के एहसास को अधिक तीव्र बना दिया जाता है। प्रत्येक व्यक्ति अपनी चेतना के बन्धन में बँधा हुआ है, उसका अपना आसग है जो उसको विगत अनुभूतियों से निर्मित होता है। वह दूसरे व्यक्तियों के सामने अपने जो विचार प्रस्तुत करेगा, उसे दूसरे अपने आसग के आधार पर ग्रहण करेंगे। अतः वह स्वयं जो कुछ कहना चाहेगा, उसे अन्य लोग उसी रूप में ग्रहण न कर सकेंगे। इस प्रकार सारा सामाजिक सम्बन्ध भ्रूषा है। अतः अकेलापन मानव की आवश्यक स्थिति है। तथापि सप्रेषण की अभिलाषा मानव की मनोवृत्ति में अत्यन्त गहराई से विद्यमान है और अकेलेपन से मुक्ति पाने की अभिलाषा भी अत्यन्त बलवती होती है। इसी कारण वह अपने सीमित समाज में अपना व्यवहार करता है। जहाँ तक सामाजिक परम्पराओं का प्रश्न है, वे शून्य और यात्रिक हैं और मनुष्य के आंतरिक जीवन से उनका कोई सम्बन्ध नहीं। इस स्थिति में विशाल समाज का प्रश्न ही नहीं उठता, केवल रुचि-भावना के अनुकूल छोटे समाज की कल्पना की जा सकती है, जो मैत्री भाव के आधार पर निर्मित हो सकता है। यह समाज भी कृत्रिम ही होता है। मानव अपनी भावनाओं और विचारों के सप्रेषण के अनन्तर और अधिक आकुलता तथा अकेलेपन का अनुभव करता है। आधुनिक युग में अकेलापन यथार्थ है और प्रेम आवश्यकता है, किन्तु दोनों को एक साथ किस प्रकार लाया जा सकता है। जब व्यक्ति अपनी विलक्षण और व्यक्तिगत चेतना से बँधा हुआ है तो ऐसे व्यक्तियों के ससार में प्रेम किस रूप में संभव है! आज के युग में समाज की पुरानी मान्यता भू-लुठित हो चुकी है। आधुनिक मनोवैज्ञानिक तथा अन्य प्रकार के उपन्यास कुछ सीमा तक अहवाद के ही मार्ग निर्मित करने का प्रयत्न कर रहे हैं।<sup>१</sup>

मनोवैज्ञानिक उपन्यास-रचना-प्रविधि में चेतना-प्रवाह का विशेष महत्त्व है, जिसे में सिन्क्लेयर ने सबसे पहले १९१८ में डोरोथी रिचार्डसन के उपन्यासों की आलोचना करते समय प्रयुक्त किया था। मूलतः इसका प्रयोग विलियम जेम्स ने अपने 'मनोविज्ञान के सिद्धान्त' नामक ग्रंथ में किया है। विलियम जेम्स ने चेतना के प्रवाह की ओर संकेत किया है और वही से में सिन्क्लेयर ने इसे ग्रहीत किया है। आगे चलकर चेतना-प्रवाह बहुप्रचलित शब्द बन गया और अनेक उपन्यासकारों के सदर्भ में इसका प्रयोग होने लगा। इस चेतना-प्रवाह के उपन्यासकार अपने पात्रों का सृजन इस रूप में करते

१. डेविड डैचेंज : द नॉर्वेल एंड द मॉडर्न वर्ल्ड, पृष्ठ ६-१०।

हैं कि पाठक को प्रत्यक्षतः पात्रों की मानसिक स्थिति का बोध होता है। उपन्यासकार जो पात्र और पाठक के मध्य मध्यस्थता का काम करता था, उसकी वह भूमिका समाप्त हो गई। पाठक पात्रों की चेतना के सतत प्रवाह को निरन्तर अनुभूति करता रहता है। इस प्रकार पात्रों की प्रत्यक्षता और परिचय दोनों का लाभ पाठक को प्राप्त होता है। चेतना-प्रवाह के पात्रों की मानसिक स्थिति का जितना सजीव परिचय पाठकों को प्राप्त होता है, उतना अन्य प्रकार के उपन्यासों के पात्रों का नहीं।

चेतना-प्रवाह मनोविज्ञान से गृहीत है और बीसवीं शताब्दी के प्रथम दशक के मनोविज्ञान से प्रभावित है। उपन्यास-साहित्य में डोरोथी रिचार्डसन ने इस रचना-प्रविधि का सबसे पहले प्रयोग किया। जेम्स जॉयस और बर्जिनिया वुल्फ ने इस रचना-विधि को यथेष्ट मात्रा में विकसित किया।

चेतना-प्रवाह-प्रविधि के लेखक कारण-कार्य की शृंखला में पात्रों का विकास दिखाना अभीष्ट नहीं समझते, चेतना-प्रवाह के सातत्य में काल का प्रत्यय ही परिवर्तित हो गया है। पात्र के चरित्र के स्थिर वर्णन और काल-क्रम के आधार पर वर्णन से किसी पात्र के चरित्र का मनोवैज्ञानिक रूप नहीं प्रस्तुत किया जा सकता। चेतना-प्रवाह के लेखक पात्रों की चेतना के उन स्वरूपों में अभिरुचि रखते हैं जो व्यक्ति के विकास के रूप में गृहीत नहीं हो सकते, वरन् जो गत्यात्मक और स्वतंत्र हैं। चेतना काल-क्रम की भावना से स्वतंत्र है। किसी नवीन घटना की अनुभूति अतीत की अनुभूतियों से अनुशासित होती है और प्राचीन अनुभूति के आसग से ही वर्तमान अनुभूति अपना स्वरूप प्राप्त करती है।

चेतना-प्रवाह-प्रविधि अपनाने से लेखक काल के आयाम के बन्धन से मुक्त हो जाता है। इस प्रविधि में केवल स्पष्ट स्मृतियाँ ही महत्वपूर्ण सिद्ध नहीं होती, अपितु हमारे मस्तिष्क के बहुत से अस्पष्ट तत्त्व भी प्रकाश में आते हैं जो ऊपर से असंगत से प्रतीत होते हैं, किन्तु मौलिक स्थिति में उनके प्रकाशित होने का औचित्य विद्यमान रहता है। लेखक अतीत की परिवर्तनशील घटनाओं की परम्परा का सदर्भ देते हुए वर्तमान स्थिति के आसग और स्मृति से परिवर्तित मस्तिष्क की अवस्थाएँ प्रदर्शित कर सकता है। यदि इस मानसिक स्थिति को प्रदर्शित करने में लेखक कौशल से काम लेता है तो वह एक साथ ही अपने दो लक्ष्यों को पूरा कर लेता है। वह अपने पात्र की वर्तमान अनुभूति की यथार्थ प्रकृति की ओर संकेत कर सकता है और साथ ही वह अपने पात्र के वर्तमान क्षण से अतीत जीवन के तथ्य भी अवान्तर रूप में प्रस्तुत कर सकता है। इस प्रकार काल-क्रम के आधार पर अत्यल्प काल के जीवन को प्रस्तुत करने की उसकी योजना हो सकती है, किन्तु उसका पात्र ऐतिहासिक और मनोवैज्ञानिक आधार पर पूर्ण उतर सकता है। अतीत की घटनाओं की क्रिया-प्रतिक्रिया को अनेक

रूपों में प्रस्तुत कर वह एक दिन की सीमित अवधि में अपने पात्र के सम्पूर्ण जीवन को चित्रित कर सकता है।

यह प्रविधि पारम्परिक स्मृति-अप्रासंगिकता का ही विस्तार है। किन्तु जो लेखक घटना और घटना के प्रति पात्र की प्रतिक्रिया के विकास को परस्पर सम्बद्ध करके दिखाना चाहता है, वह चेतना के उस अंश का उपयोग कर सकता है। जहाँ अतीत वर्तमान को आगे धकेलता है और उसे अप्रासंगिक के रूप में अनुकूलित करता है। यह नियम के अपवाद के रूप में रहता है, किन्तु यदि अधिक सीमा तक इसका उपयोग होता है तो यह कथा के प्रवाह को छिन्न-भिन्न कर देता है। चेतना-प्रवाह-प्रविधि में लेखक ऐसे सदस्यों और विषयान्तर को यथोचित और प्रासंगिक सिद्ध कर पाता है, क्योंकि उन्हीं के माध्यम से कहानी प्रस्तुत की जाती है और उसकी अन्विति पूरी होती है। मस्तिष्क की दशा का वर्णन करने की यह नवीन प्रणाली कहानी कहने की नवीन प्रविधि है। चेतना-प्रवाह की प्रविधि मात्र मस्तिष्क की दशाएँ वर्णित करने की प्रविधि नहीं है, क्योंकि इस प्रविधि में कथा-शिल्प और चरित्र-निर्माण का शिल्प भी आक्षिप्त है। इसी कारण जवाँयस अपने उपन्यास 'यूलिसिस' में एक दिन की घटनाओं के आधार पर सर्वाधिक पूर्ण और गतिशील पात्र निर्मित कर सके हैं। इस प्रविधि में कथा की यौक्तिक प्रस्तुति की और मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की शक्तियाँ हैं। इस नवीन प्रविधि में मानसिक स्थितियों को वर्णित करने की अपूर्व क्षमता है।

इस प्रविधि के अपने लाभ हैं। इससे इस बात का बोध हो जाता है कि मानव के व्यक्तित्व का समुलन अनिश्चित रहता है; मानव की मनःस्थिति स्थिर नहीं होती, वरन् वह अभिलाषा से स्मृति को मिश्रित करने वाली प्रवाहशील स्थिति है जो निरन्तर गतिशील बनी रहती है। चेतना-प्रवाह की प्रविधि अपनाकर चलने वाले लेखक यह बात स्वीकार कर सकते हैं कि पात्र का चित्रण उपन्यास लेखक के लिए संभव नहीं है, क्योंकि पात्र प्रक्रिया है, कोई स्थिति नहीं है और अपने परिवेश के प्रति व्यक्ति की प्रतिक्रिया कार्यावस्था में इस प्रक्रिया को दिखाने से ही प्रदर्शित की जा सकती है। मनुष्य का चरित्र परिवेश के प्रति उसकी सशक्त और वास्तविक प्रतिक्रियाएँ ही हैं। यदि चेतना-प्रवाह-प्रणाली पूरी सूक्ष्मता और तीव्रता से प्रयुक्त की जाए तो इसकी गंभीरता से उस लक्ष्य को पूरा किया जा सकता है, जिसकी पूर्ति पारम्परिक प्रणाली के विस्तार से होती है। यह ऐसी प्रणाली है, जिससे पात्रों को स्थान और काल के परे चित्रित किया जा सकता है। यह चेतना को घटनाओं के कालिक क्रम से पृथक् कर देती है और यह अतीत के आसगो और सकेतो के माध्यम से मानसिक स्थिति को इस रूप में अन्वेषित करने का अवसर प्रदान करती है कि सम्पूर्ण को देखने से पहले हमें

उसे सशक्त और यथार्थ बनाने के लिए समय की प्रतीक्षा नहीं रहती ।<sup>१</sup>

चेतना-प्रवाह-प्रविधि में पात्रों की मनःस्थिति और विचारों को दर्शाने के लिए अनेक प्रणालियाँ उपयोग में लाई जाती हैं, जिनमें पात्रों के पत्रों का विशेष महत्त्व है । पत्रों के माध्यम से उनकी विचार-भूमि और मनःस्थिति को व्यक्त किया जाता है, किन्तु इस प्रकार की प्रणाली में एक दोष है । पत्रों में सामान्यतः औपचारिकता निर्वाह होने के कारण मनःस्थिति का ठीक-ठीक अंकन नहीं हो पाता । इस कारण कुछ सीमा तक इसका प्रभाव निषेधात्मक होता है । अतः आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासकार इस प्रणाली का कम से कम उपयोग करते हैं । डायरी पत्र की तुलना में अधिक उपयोगी प्रणाली सिद्ध हो सकती है । किन्तु लेखक को डायरी लेखक की किसी निश्चित परिस्थिति में अपनी मनःस्थिति और मानसिक अवस्था की अभिव्यक्ति की भावना को संप्रत्ययात्मक ढंग से प्रस्तुत करने के निमित्त सर्वदा सावधान रहना होगा । दोनों प्रकार की प्रणालियाँ कुछ सीमा तक ही प्रयोग में लाई जा सकती हैं । यदि पत्र-लेखक और डायरी-लेखक पात्र स्पष्टवादी नहीं हैं तो उनके पत्रों और डायरी के माध्यम से उपन्यास लेखक उनकी मनःस्थिति और विचार-भूमि को अभिव्यक्ति नहीं प्रदान कर सकता । इसके लिए उसे दूसरी प्रणाली को अपनाना पड़ेगा । अन्य प्रकार के उपन्यास लेखक के समान ही मनोवैज्ञानिक उपन्यास लेखक को भी सर्वज्ञ की भूमिका अपनानी पड़ती है और इसी भूमिका को अपना कर वह अनेक साधन-स्रोतों का मथन कर अपने पात्र की मानसिक स्थिति और विचारों की अभिव्यक्ति करता है । लेखक जो विशेष प्रकार की प्रणालियाँ अपनाकर चलता है, उनमें पूर्वदीप्ति का विशेष महत्त्व है । पूर्वदीप्ति प्रणाली में उपन्यासकार घटनाओं के क्रम की सीधी रेखा न खींचकर उन्हें पात्र की स्मृति-तरंगों के रूप में प्रस्तुत करता है । इसके साथ ही मुक्त आसंग प्रणाली, मनोविश्लेषण, प्रत्यवलोकन-प्रणाली, स्वप्न-विश्लेषण, प्रतीकात्मक प्रणाली आदि का भी लेखक यथास्थान उपयोग करते हैं । मुक्त आसंग प्रणाली में लेखक पात्र को ऐसा अवसर प्रदान करता है कि वह अपने जीवन की पूर्व घटनाओं को उनके स्वाभाविक रूप में कहता जाता है । मनोविश्लेषण-प्रणाली में भी पात्र की ग्रथियों को दूर करने के लिए पूर्व घटनाओं की स्मृति के धरातल पर अंकित करने का प्रयत्न किया जाता है । कभी विगत जीवन की घटनाओं को मुड़ कर देखने की तीव्र इच्छा जागरित होती है । लेखक ऐसी परिस्थिति उत्पन्न कर पात्र को पीछे मुड़ कर देखने के लिए विवश कर देता है और वह अपने विगत जीवन की घटनाओं को बिना किसी क्रम से अपनी स्मृति के धरातल पर उपस्थित करने लगता है । इस प्रणाली को प्रत्यवलोकन-

१. डेविड डेव्जेज—द नॉवेल एंड द मॉडर्न वर्ल्ड, पृष्ठ १३-२४ ।

प्रणाली कहते हैं। स्वप्न-विश्लेषण में मानसिक ग्रन्थियों को खोजने का प्रयत्न होता है। किसी भावना या इच्छा को यदि पात्र साक्षात् साकेतिक रूप में प्रस्तुत नहीं कर पाता तो उसे व्यक्त करने के लिए प्रतीको का सहारा लेना पड़ता है। प्रतीकात्मक प्रणाली में इसी रूप में वर्णन मिलता है। उक्त समस्त प्रणालियों के मूल में पात्र की स्मृति, विशेष परिस्थितियों का आसंग और उसका अचेतन मस्तिष्क है, जिन्हें पाठको के समक्ष प्रस्तुत करने के लिए लेखक अनेक साधनों का उपयोग करता है।

मनोवैज्ञानिक उपन्यास की कुछ अपनी विशेषताएँ होती हैं। इसमें कथा-वस्तु सुसघटित नहीं होती। इसमें सामान्यतः काल और स्थान का आग्राम शिथिल पड़ जाता है। इस प्रकार के उपन्यास की कथा में विस्तार न होकर गभीरता होती है। एक दिन के कथानक की ही योजना ऐसी हो सकती है, जिसमें पात्र के चरित्र का पूर्ण और गत्यात्मक स्वरूप परिलक्षित होता है। मनोवैज्ञानिक उपन्यास में पात्रों का बाहुल्य नहीं होता। कम से कम पात्रों की योजना की जाती है, जिससे उनके चारित्रिक महत्त्व के उद्घाटन का अधिक से अधिक अवसर लेखक को प्राप्त होता है। इस प्रकार के उपन्यास में लेखक का ध्यान वस्तु-जगत् की ओर न होकर अन्तर्जगत् की ओर होता है और वह वैयक्तिक अनुभूति के प्रकाशन का ही यत्न करना है। चेतना-प्रवाह-प्रविधि को अपनाकर वह अपने पात्रों के अन्तर्जगत् का अत्यन्त सूक्ष्म विश्लेषण प्रस्तुत करता है।

## आदर्श और यथार्थ

आदर्शवाद जीवन के प्रति एक प्रकार का दृष्टिकोण है, जिसकी सहायता से जीवन और जगत् का मूल्यांकन किया जाता है। आदर्शवाद भौतिकता की अपेक्षा आध्यात्मिकता को अधिक महत्त्व देता है। इसमें जीवन के सूक्ष्मतम मूल्यों को स्वीकार किया जाता है। आस-पास के भौतिक जगत् के परे वह किसी चेतन सत्ता को विशेष महत्त्व प्रदान करता है जो दृश्यमान जगत् का स्रष्टा है। समस्त आदर्शवादी दार्शनिक किसी न किसी रूप में उस चेतन सत्ता के महत्त्व को स्वीकार करते हैं। साहित्य में आदर्शवाद जीवन के आंतरिक पक्ष की महत्ता को स्वीकार कर चलता है। आंतरिक पक्ष में मानवीय भाव, सुख, दुःख, आनन्द, विषाद की परिगणना होती है, जब कि बाह्य पक्ष ऐश्वर्य, वैभव आदि का द्योतक है। आदर्शवाद जीवन के बाह्य पक्ष की अपेक्षा जीवन के आंतरिक पक्ष को अधिक महत्त्व देता है। इसके अनुसार मानव वास्तविक आनन्द की प्राप्ति भौतिक ऐश्वर्य से नहीं कर सकता, उसके लिए आंतरिक सुख अनिवार्य है। आंतरिक सुख की ओर झुकाव होने के कारण यह जीवन के उन मूल्यों को स्वीकार करता है जो श्रेयविधायी, मंगलआधायक और सर्जनात्मक होते हैं। आदर्शवाद के आधार पर जिस साहित्य की सर्जना होती है, उसमें सत् पक्ष की स्थापना और असत् का खंडन होता है। आदर्शवाद आशावादी है। इस कारण आदर्शवादी साहित्यकार पाप पर पुण्य की, अधर्म पर धर्म की, अन्याय पर न्याय की, दुराचार पर सदाचार की विजय दिखाना ही अभीष्ट समझता है। प्राचीन भारतीय साहित्य में, रामायण-महाभारत में इसी आदर्श की स्थापना का प्रयत्न है। आदर्शवादी यह कभी नहीं चाहेगा कि अन्यायी अपने अन्याय के लिए दंडित न हो और पुण्यात्मा अपने पुण्य-फल से वंचित रह जाए, क्योंकि ऐसा होने पर जगत् की व्यवस्था ही विश्रुतलित हो जाएगी और चेतन सत्ता से सब का विश्वास उठ जाएगा। आदर्शवाद चिरन्तन सत्य और मानव-मूल्यों पर आधृत होता है। अतः जो साहित्य

चिरन्तन सत्य और मानवमूल्य को लेकर चलेगे, वे किसी न किसी रूप में आदर्शवादी ही होंगे।

आदर्शवाद जीवन के प्रति भावात्मक दृष्टिकोण है। इसमें कोई सदेह नहीं कि जीवन में चतुर्दिक् दुःख है, विषाद है और रुग्णता है, किन्तु इसके साथ ही जीवन का दूसरा पक्ष भी है, दुःख-विषाद का अंत भी है, रुग्णता का उपचार भी है। यदि मनुष्य अपने जीवन को सतुलित रखने का प्रयत्न करे और भौतिकता से ऊपर उठने का प्रयत्न करे तो उसे सुख-शांति प्राप्त हो सकती है और वह आत्म-विश्वासी की अनुभूति भी कर सकता है। इसीलिए आदर्शवाद ऐसे साहित्य को स्वीकार करता है जो रुग्णता, दुःख और निराशा को अपना उपजीव्य न बनाकर स्वस्थता, सुख और आशा को अपना उपजीव्य बनाता है, जो कल्पना के माध्यम से ऐसे भविष्य का निर्माण करता है जो भावात्मक, मंगलदायक और आशाजनक होता है। आदर्शवादी साहित्य-कार दुःखांत की तुलना में सुखांत रचना को अधिक पसंद करता है। प्राचीन भारतीय साहित्य में अधिकांश नाटक सुखांत ही हैं जो प्राचीन लेखकों की ‘आदर्शवादिता’ के परिचायक हैं। आदर्श के सम्बन्ध में आचार्य नददुलारे वाजपेयी का मत है आदर्शवाद अनेकता में एकता देखने का प्रयत्न करता है, वह विषृखलता में शृंखला, निराशा में आशा, दुःख में सुख-समाधान का प्रतिष्ठा करने का उद्देश्य रखता है।<sup>१</sup>

आदर्श के भावात्मक पक्ष पर जोर देने वाले साहित्यकार चिरन्तन सत्य और शाश्वत मानव-मूल्यों के प्रकाशन को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान करते हैं। वे जीवन के भौतिक यथार्थ को विशेष महत्त्व न देकर जीवन की सभावनाओं को विशेष महत्त्व देते हैं। जीवन के यथार्थ स्वरूप से घबरा कर उसे अभावात्मक रूप में नहीं ग्रहण करते, वरन् उसी के मध्य उन्हें आशा की सुनहली किरण भी दिखाई पड़ती है। ‘जीवन क्या है’ यह उनके लिए विशेष महत्त्वपूर्ण नहीं है, प्रत्युत ‘जीवन कैसा होना चाहिए’ उनकी दृष्टि में यह रहता है। वे कल्पना का आंचल पकड़ ऐसे विश्व का निर्माण करते हैं जो सर्वथा स्पृहणीय और सग्राह्य प्रतीत हो। कल्पना की अतिशयता के कारण ही उन पर यथार्थवादी का आक्षेप है—‘They are riding on horseback over vacuum.’ अर्थात् उनका सारा निर्माण कल्पनाश्रित है, यथार्थ की उसमें कोई गंध नहीं है।

आदर्शवाद मानव के भविष्य में आस्था रखता है। उसके लिए मानव का भविष्य कुञ्जटिकापूर्ण नहीं प्रतीत होता, प्रत्युत वह अत्यन्त उज्ज्वल है। इसी प्रकार वह जीवन की विकृतियों को केवल सामाजिक रोग के रूप में स्वीकार करता है, जब



कि जीवन का सस्कार-परिष्कार ही उसका लक्ष्य है। वह मानव मनोवृत्तियों के आदात्य और विकास में विश्वास रखता है। संसार के अधिकांश महान् साहित्यकार आदर्शवादी ही हुए हैं, क्योंकि उनकी सर्जना शाश्वत मूल्यों और चिरन्तन सत्य को दृष्टि में रखकर मानव की आकांक्षाओं और सभावनाओं पर आश्रित रही है। उन्होंने सामान्यतः लोक-मगल-विधायक तत्त्वों को ही अपनी सर्जना का विषय बनाया है। वाल्मीकि, व्यास, कालिदास, होमर, वर्जिल, तुलसीदास, शेक्सपियर आदि आदर्शवादी कवि हो चुके हैं। आदर्शवाद मूलतः कविता का विषय रहा है और कविता में इसकी अभिव्यक्ति का यथेष्ट अवसर भी रहा है। आदर्शवादी रचना में कल्पना और भावुकता का आतिशय्य देखा जाता है और इस प्रकार की शैली कविता के लिए अधिक उपयुक्त होती है। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि गद्य में आदर्शवाद की गुंजाइश नहीं होती। गद्य में भी इसकी अभिव्यक्ति हुई है, क्योंकि गद्य-काव्य या पद्य-काव्य लेखक-विशेष के दृष्टिकोण का बाह्य-मात्र द्योता है। यदि लेखक आदर्शवादी है तो गद्य में भी उसकी विचार-धारा का महज प्रवाह देखा जा सकता है। तॉलस्टॉय और प्रेमचंद इसी प्रकार के लेखक रहे हैं। किन्तु गद्य के आविर्भाव ने लेखकों के सामने एक ऐसी भूमि प्रस्तुत की जो आदर्शवाद की विरोधिनी है, जो 'क्या होना चाहिए' के स्थान पर 'क्या है' पर ज्यादा जोर देती है। इस प्रवृत्ति को यथार्थवाद के नाम से अभिहित किया जाता है। साहित्य में यथार्थवाद का मूल सिद्धांत है, वस्तु को उसके यथार्थ रूप में चित्रित करना। न तो उसे कल्पना के माध्यम से अनुरजित रूप प्रदान करना और न तो किसी पूर्व ग्रह से उसे दूषित बनाना। वस्तुतः यथार्थवाद का सम्बन्ध प्रत्यक्ष वस्तु-जगत् से है। मानव-जीवन अपने स्वाभाविक रूप में दुर्बलताओं और सबलताओं का पुंज है। जीवन का वही रूप यथार्थ है, जिसमें जीवन के दोनों पक्षों को किसी प्रकार के पूर्वग्रह के बिना प्रस्तुत किया जाता है। भौतिक जगत् या वस्तु-जगत् ही यथार्थ नहीं है, भाव-जगत् भी उतना ही यथार्थ है। मानव के सुख, दुःख, आशा, आकांक्षा को भी उसके जीवन में अत्यन्त महत्वपूर्ण भूमिका है। यथार्थ-चित्रण में वस्तु-जगत् के साथ ही भाव-जगत् का भी समावेश चित्रण को अधिक प्रभावशाली सिद्ध करता है।

कला एक ऐसा साधन है जिससे मनुष्य यथार्थ को पकड़ने और ग्रहण करने का प्रयत्न करता है। वह अपनी चेतना की ज्वाला में यथार्थ को तपाकर नवीन रूप प्रदान करता है। सारी रचना-प्रक्रिया और कलाकार की सारी वेदना जगत् का वास्तविक चित्र निर्मित करने के प्रयत्न में यथार्थ के साथ इस तीव्र संघर्ष में निहित है। महान् कलाकार अपनी राजनीतिक विचार-धारा के बावजूद यथार्थ के साथ तीव्र और क्रान्तिकारी संघर्ष करते हैं, उसका संघर्ष क्रान्तिकारी इस कारण कहा जाता है, क्योंकि यथार्थ को परिवर्तित करने की वह चेष्टा करता है। उसके लिए सारा जीवन

ही सघर्ष का जीवन है। कला तभी सफल सिद्ध होती है, जबकि वह किसी प्रकार के सिद्धान्त-विशेष में परिबद्ध न होकर मुक्त भाव से सभी रूपों और विश्वासों को अपनाकर चलती है। कला और सिद्धान्तवादिता दोनों एक दूसरे से बहुत अधिक दूर होते हैं। प्रत्येक कलाकार को मूलतः कलाकार होना चाहिए। मार्क्सवादी कलाकार के लिए भी यह नियम इसी रूप में प्रयुक्त होता है। कला का रूप और कला का वर्ण्य विषय दोनों एक ही होते हैं। यद्यपि महत्व वर्ण्य विषय का होता है, किन्तु रूप का प्रभाव वर्ण्य विषय पर भी पड़ता है। मार्क्सवाद को लेखक केवल फैशन के रूप में नहीं अपना सकता। यह उसकी जीवन-दृष्टि होनी चाहिए, यथार्थ का निष्पन्न होना चाहिए। इसके माध्यम से वह उस गंभीर ज्ञान को रूपाकार प्रदान करता है और अनुशासित कर सकता है, जिसकी अभिव्यक्ति अनिवार्य होती है। मार्क्सवाद निस्संदेह लेखक की यथार्थ जगत् को जानने और निरीक्षित करने की प्रणाली होनी चाहिए। समस्त रूपों और विश्वासों को अविचारित रूप में अपनाकर चलना कला-धर्म नहीं कहा जा सकता। कला ग्रहण और त्याग को ही अपनाकर चल सकती है। कलाकार का सम्बन्ध केवल सत्य से होना चाहिए। लेनिन के अनुसार सत्य यथार्थ के प्रत्यक्ष स्वरूप के समस्त पक्षों की पूर्णता और उनके पारस्परिक सम्बन्ध से निर्मित होता है। विषय-वस्तु के विचार तक पहुँचने के लिए ज्ञान शाश्वत और चिरंतन साधन है। मनुष्य के विचार में प्रकृति की अभिव्यक्ति मृत और सूक्ष्म रूप में बिना गति के और विरोध के बिना नहीं समझी जानी चाहिए, अपितु गति की शाश्वत प्रक्रिया, विरोधों के उदय और उनके समाधान में समझी जानी चाहिए। वह कला जो इस प्रकार के दर्शन को स्वीकार करती है, वह निश्चय ही समस्त रूपों और विश्वासों को जानकर किसी निर्णय पर पहुँच सकती है। इस प्रकार की कला मानव-कला है और इसी कारण मार्क्सवादी लेखक साधारण यह कहता है कि समाजवादी कला, नव यथार्थवाद, आज के युग में सम्पूर्ण वस्तुनिष्ठता को अपना कर चलता है जो रचनाकार को यथार्थ के तीव्र सघर्ष में सफल बनाता है।<sup>१</sup> उपन्यास ही एक ऐसा साधन है जो मानव का पूर्णतर चित्र प्रस्तुत कर सकता है, जो मानव के आन्तरिक जीवन को भी उसकी सक्रियता में प्रदर्शित कर सकता है। मार्क्स ने मनोविश्लेषण के व्यक्तिपरक सिद्धान्त का खंडन किया है। मनुष्य के विचारों और परिवर्तनों की प्रक्रिया को वैयक्तिक कारणों के आधार पर ही सिद्ध नहीं किया जा सकता। उसका वस्तुपरक कारण भी अनिवार्य होता है।

यथार्थवाद में वस्तुओं का सच्चा विवरण तो आवश्यक होता ही है। इसके साथ ही सर्वसामान्य परिस्थिति में प्रतिनिधि पात्रों की निर्मिति भी आवश्यक होती है।

१. राल्फ फॉक्स : द नॉवेल एंड द पीपल।

यथार्थवाद मूलतः जीवन के यथातथ्य चित्रण को महत्त्व प्रदान करता है, जिसे हम फोटोग्राफिक चित्रण भी कह सकते हैं, जिसमें जीवन के सत्-असत् दोनों पक्ष आ जाते हैं, किन्तु सामान्यतः यह देखा जाता है कि यथार्थ के नाम पर जीवन के जुगुप्सित-धृष्टिगत पक्ष को अधिक उभारा जाता है। यथार्थवाद आदर्शवादका विरोधी होने के कारण कल्पनातिशय्य को स्वीकार नहीं करता, किन्तु यथार्थ के नाम पर उससे यह आशा की जा सकती है कि जीवन की दुर्बलताओं-सबलताओं का चित्रण करते हुए वह स्वस्थ और सुन्दर के निर्माण में योग दे सकता है, किन्तु उसके विकसित स्वरूप को देखते हुए यही कहा जा सकता है कि उसने आशा के विपरीत काम किया है और समाज के विकृत रूप को ही चित्रित किया है।

मार्क्सवाद वर्तमान युग में वैज्ञानिक यथार्थवाद नाम से अभिहित होता है। मार्क्सवादी साहित्य कल्पना और आदर्श को न अपनाकर ठोस यथार्थ को अपनाकर चलता है। मार्क्सवादी साहित्य का सम्बन्ध ऐतिहासिक विकास से मानते हैं जो एक यथार्थ वस्तु है। मार्क्सवाद और पूंजीवाद के यथार्थ में अंतर होता है। पूंजीवादी यथार्थ सीमित और रूढ़िवादी है, जबकि मार्क्सवादी यथार्थ असीम और विकासशील। मार्क्सवादी जिस यथार्थ का चित्रण करता है, वह दलगत राजनीति अथवा उसकी राजनीतिक दृष्टि पर निर्भर न होकर उसके अपने दृष्टिकोण और निरीक्षण-शक्ति पर निर्भर करता है। यथार्थवादी साहित्यकार के लिए यह आवश्यक नहीं है कि मार्क्सवाद में उसका विश्वास हो ही। मार्क्सवाद से प्रभावित हुए बिना भी वह यथार्थ का सफल चित्रण कर सकता है।

कुछ लोग प्रकृतिवाद को यथार्थवाद का ही रूप समझते हैं। प्रकृतिवाद मनुष्य को प्रकृति के धरातल पर प्रस्तुत कर अन्य प्राणियों के समक्ष लाकर रख देता है। प्रकृतिवादी लेखक मनुष्य को काम, क्रोध आदि विकारों से ही भरा हुआ समझता है और उसकी इन्हीं विकारों को प्रकट करने वाली वृत्तियों का खुल कर वर्णन करता है। यथार्थवादी लेखक ठीक इसी रूप में मनुष्य को नहीं स्वीकार करता, किन्तु वह मनुष्य की भावनाओं और विचारों का अकन करते-करते कभी-कभी प्रकृतिवादी धरातल को अपना लेता है। प्रकृतिवाद मानवतावाद का विरोधी होता है, जबकि यथार्थवाद समग्र रूप में मानवतावाद का विरोधी नहीं है। कहीं-कहीं वह उसके विरोध में चला जाता है।

यथार्थवाद तभी अपनी सही भूमिका अपना सकता है, जबकि वह यथातथ्य चित्रण में स्वस्थ-अस्वस्थ दोनों प्रकार की प्रवृत्तियों को अपनाकर चलेगा। अस्वस्थ पक्ष को प्रस्तुत करते समय लेखक को यह ध्यान रखना चाहिए कि अस्वस्थ पक्ष के लिए ही उसका चित्रण न हो, प्रत्युत उसके पीछे कोई सामाजिक रचनात्मक प्रवृत्ति हो।

अन्तश्चेतनावादी भी अपने को यथार्थवादी कहते हैं। अन्तश्चेतनावाद व्यक्ति के अन्तर्मुखी यथार्थ को साहित्य का प्रेरक तत्त्व स्वीकार करता है और उसी के आधार पर साहित्य का मूल्यांकन करता है। किन्तु एक बात सहज स्वीकार्य है कि व्यक्ति का परिवेश उसकी मनोभूमि के निर्माण में अपना विशेष महत्त्व रखता है। अतः व्यक्ति के मानसिक यथार्थ का प्रकट उभे परिवेश से पृथक् करके नहीं किया जा सकता। यथार्थवादी लेखक यदि स्वस्थ दृष्टिकोण अपनाकर चलता है तो व्यक्ति को समाज-सापेक्ष स्थिति में देखता है और इस प्रकार उसके बाह्य और आंतरिक दोनों पक्षों का चित्रण करता है। बाह्य परिवेश पर अधिक बल न देने के कारण अन्तश्चेतनावाद एकांगी सिद्ध हो जाता है और यथार्थवाद यदि वस्तुजगत् को ही ग्रहण करता है और भाव-जगत् को तिरस्कृत करता है तो वह भी एकांगी सिद्ध हो जाता है।

आदर्शवादी साहित्यकार भाषा-प्रयोग में अधिक सतर्क रहते हैं। वे भाषा के सौंदर्य-निर्माण को अधिक महत्त्व देते हैं और उनकी भाषा में भावुकता अधिक होती है। यथार्थवादी अर्थ को ओर अधिक सावधान रहता है। वह शब्दों को नवीन अर्थमत्ता प्रदान कर उनके व्यक्त तत्त्व को बढ़ाता है तथा उसकी शैली में विनोद, तर्क, व्यंग्य और बौद्धिकता की प्रधानता रहती है। यथार्थवादी सामान्य रूप में जन-भाषा को अपना कर चलते हैं और सामान्य व्यवहार के शब्दों को साहित्य में प्रतिष्ठित करते हैं। लोक-जीवन के विभिन्न पक्षों को वे यथार्थ रूप में चित्रित करने का प्रयत्न करते हैं।

अन्तश्चेतनावादी मनोवैज्ञानिक प्रणाली को अपनाकर चलने के कारण सकेतात्मक और प्रतीकात्मक शैली अपनाकर चलते हैं। उनकी भाषा में किंचित् गूढ़ता रहती है। विषय-प्रतिपादन भी सामान्य जीवन से कुछ हट कर होने के कारण भिन्न प्रकार का होता है। अन्तश्चेतनावादियों की शैली सामान्य पाठक के लिए दुर्बोध होती है।

## क्या उपन्यास कला-रूप है ?

फॉर्स्टर के अनुसार उपन्यास में जीवन का कोई न कोई स्वरूप होना चाहिए । उन्होंने इसी आधार पर अनेक उपन्यासकारों की आलोचना की है । हेनरी जेम्स के सम्बन्ध में उनका मत है कि उन्होंने मानवीय जीवन के अतिरिक्त पैटर्न को अपने उपन्यासों में विशेष महत्व प्रदान किया है । उन्होंने ऐसे पैटर्न निर्मित किए हैं जो मानवता के विरोधी हैं, किन्तु अपने आप में बहुत ही सुन्दर हैं । हेनरी जेम्स ने जीवन की उपेक्षा की है । इस कारण वे साहित्य में स्थायी स्थान नहीं प्राप्त कर सकते । फॉर्स्टर जीवन की कोई व्याख्या न प्रस्तुत कर इतना ही कहते हैं कि जीवन का चित्रण करने के लिए कोई विधान निर्मित नहीं किया जा सकता । उपन्यास भी अन्य कला-रूपों के समान ही होता है और इसकी रचना में लेखक को कला-कुशलता अपेक्षित होती है । इसका कौन-सा रूप प्रभावित करता है और कौन-सा रूप प्रभावित नहीं कर पाता । सामान्यतः यही एक ऐसा मापदण्ड है जो उपन्यास की आलोचना के समय प्रयुक्त हो सकता है । उपन्यास रचना के क्या विधान हैं और उपन्यास का जीवन से क्या सम्बन्ध है, इनके सम्बन्ध में कोई निश्चित मत नहीं प्रस्तुत किया जा सकता । मूलतः उपन्यास की आलोचना के समय हमारी मनोवृत्तियाँ ही विशेष महत्वपूर्ण सिद्ध होती हैं । पाठक अपनी इच्छानुसार निर्णय करने के लिए स्वतंत्र रहता है । किसी पाठक को उपन्यास में जीवन का चित्र प्रभावशाली प्रतीत होता है, किसी को उपन्यास की कला पसन्द आती है । वर्जिनिया वुल्फ फॉर्स्टर से सहमत नहीं हैं । उनके विचार से उपन्यास का कुछ कलात्मक दायित्व भी हो सकता है । लेखक अपनी रचना में शब्दों का किस रूप में प्रयोग करता है, इसका भी अपना महत्व है । शब्द ही उसकी अभिव्यक्ति के माध्यम हैं । शब्द के अतिरिक्त अन्य कलात्मक गुणों का भी अपना महत्व होता है : पैटर्न और सौंदर्य ऐसे कलात्मक गुण हैं जो रचना के मूल्य को बढ़ाते हैं । इनके साथ ही लय का भी महत्वपूर्ण स्थान है, किन्तु फॉर्स्टर ने इन सबका चलते दग से वर्णन कर दिया है । वर्जिनिया वुल्फ के अनुसार फॉर्स्टर उपन्यास को

जीवन का मुखापेक्षी समझते हैं । वह जीवन से ही अपने साधन-स्रोत को जुटाता है । अतः उसे जीवन के सदृश होना चाहिए और यदि वह ऐसा नहीं हुआ तो वह कालजयी नहीं सिद्ध हो सकेगा । कविता और नाटक में शब्द जीवन के प्रति अपनी मुखापेक्षिता दिखाए बिना भावक की भावना को प्रोत्तेजित कर सकते हैं और गभीर भी बना सकते हैं, किन्तु उपन्यास में जीवन के प्रति उसकी मुखापेक्षिता अनिवार्य होती है । बर्जिनिया वुल्फ इस प्रकार के दृष्टिकोण को अकलात्मक मानती है, किन्तु अन्य कला-रूपों की आलोचना में ही इस प्रकार की अकलात्मक प्रवृत्ति विलक्षण प्रतीत होती है और उपन्यास की आलोचना में ऐसा कुछ नहीं होता । इसमें कोई सन्देह नहीं कि उपन्यास ने अपनी विकास की अवस्था में सहस्रो लोगों की भावनाएँ उद्भूत की हैं, परन्तु इस सन्दर्भ में कला को घसीटना कुछ विचित्र-सा प्रतीत होता है । कला के क्षेत्र में संगीत, चित्रकला और कविता आ सकती है और उनकी आलोचना कलात्मक सिद्धांतों के आधार पर हो सकती है, पर उपन्यास कलात्मक सिद्धांत के घेरे में नहीं आता । उपन्यास के पात्र, नीति, विषय-वस्तु आदि की चर्चा की जा सकती है, किन्तु उसकी रचना-प्रक्रिया अपरीक्षित-निरीक्षित नहीं होती । सम्प्रति ऐसा कोई आलोचक जीवित नहीं है जो उपन्यास को कला-कृति के रूप में स्वीकार करे और उसी रूप में उसकी आलोचना करे ।

बर्जिनिया वुल्फ के अनुसार इंग्लैंड में लोग उपन्यास को कला-कृति के रूप में नहीं ग्रहण करते, जबकि फ्रांस और रूस में उपन्यासकार रचना को गभीरता से ग्रहण करता है । फ्लाबेयर ने गोभी का वर्णन करने के लिए मुहावरे की खोज में एक मास व्यतीत कर दिया । तॉलस्टॉय ने 'युद्ध और शांति' को सात बार लिखा । उन्होंने अपनी रचनाओं को लिखने में जो इतना कष्ट उठाया, इसके कारण भी उनकी रचनाओं में वैशिष्ट्य है और वैशिष्ट्य का एक कारण यह भी हो सकता है कि आलोचक इन रचनाओं की आलोचना बड़ी कठोरता से करते हैं । यदि इंगलिश-लेखक और आलोचक उसी गभीरता, श्रम और कठोरता से औपन्यासिक कृतियों को ग्रहण करे तो उपन्यास को कला-कृति कहा जा सकता है ।<sup>१</sup>

हमें यह स्वीकार कर चलना चाहिए कि उस सभी प्रकार के साहित्य का सह-अस्तित्व है, जिसे लेखक बौद्धिक और कल्पनात्मक प्रयास से लिखने के लिए प्रतिबद्ध होता है । सभी प्रकार के साहित्य के क्षेत्र में एक प्रकार की अतिव्याप्ति होती है और एक दूसरे का स्पर्श करने लगता है । इतिहास, दर्शन आदि के तथ्यों के आकलन और व्यवस्थापन में कला का स्पर्श पाया जाता है । जब सर्वसाधारण साहित्य में कलात्मकता

और उपदेशात्मकता की अतिव्याप्ति देखी जाती है तो ऐसा कौन-सा आधार निर्मित किया जा सकता है, जिससे यह सिद्ध किया जा सके कि कोई रचना-शुद्धतः कला-कृति है और कोई रचना कला-कृति नहीं है। किन्तु लेखक किस उद्देश्य-विशेष से परिचालित होकर रचना करता है, वही इसका निर्णायक तत्त्व है। जो लेखक किसी सत्य को अभिलिखित या स्थापित करना चाहता है, किसी उद्देश्य को सिद्ध करना चाहता है या अपने पाठक को क्रिया-सम्पादन का प्रोत्तेजन देना चाहता है, उसका मुख्य लक्ष्य शैक्षिक होता है, कला उसके लिए गौण होती है। किन्तु कलाकार अपने विषय के चिन्तन से जनित आनन्द के अतिरिक्त उसका कोई लक्ष्य नहीं रखता। कलाकार कला को छोड़कर अन्य क्षेत्र में प्रवेश नहीं करता। वह अपने ही क्षेत्र में आनन्द का अनुभव करता है। वह प्रत्येक वस्तु को अपनी कल्पनात्मक शैली में प्रयुक्त कर सकता है। प्रत्यक्ष उपदेशात्मक प्रणाली को अपनाने की उसे कोई आवश्यकता नहीं रहती। ऐसी स्थिति में उपन्यास को कला-कृति माना जाए या नहीं? उपन्यास का क्षेत्र अत्यन्त विस्तीर्ण है और उसमें कोई भी तथा प्रत्येक वस्तु सन्निविष्ट हो जाती है। उसकी कोई सीमा निर्धारित नहीं है। उपन्यास के लिए सिद्धांत और व्यवस्था का कोई प्रश्न नहीं उठाया जा सकता और यदि ऐसा कोई प्रश्न उठाया जाए तो उसके पुनः परीक्षण की गुंजाइश होनी चाहिए। उपन्यासकार कुछ भी कहने और लिखने के लिए स्वतंत्र रहता है। वह किसी सिद्धान्त, दर्शन को उपन्यास के माध्यम से अपने पाठकों के समक्ष प्रस्तुत कर सकता है और रचना-प्रक्रिया के किसी नियम का पालन करने के लिए बाध्य भी नहीं होता। उपन्यास-रचना-विधान में ऐसी नमनीयता है कि कोई लेखक किसी भी प्रणाली से कुछ लिखकर उसे उपन्यास की सजा से अभिहित कर सकता है। इस कारण यदि आलोचक उपन्यास के सदर्भ में कला की बात करता है तो उपन्यासकार नाक-भौंह सिकोड़ने लगता है। प्रतिभा सम्पन्न उपन्यासकार भी उपन्यास को कला के रूप में स्वीकार करने के लिए तत्पर नहीं प्रतीत होते। वर्जिनिया वुल्फ़ जो स्वयं उपन्यास की ललित कला की अग्रगण्य निदर्शनी रही हैं, उपन्यास को कला-कृति के रूप में स्वीकार नहीं कर पाती। इस अध्याय के आरम्भ में ही हम उनके सम्बन्ध में कह आए हैं। वर्जिनिया वुल्फ़ स्वयं एक प्रतिभासम्पन्न उपन्यासकार रही हैं और उन्होंने अपने उपन्यासों में शिल्प-विधि और कला-कौशल की ओर अधिक ध्यान दिया है। अतः उनका यह कथन कि उपन्यास कला-कृति के रूप में परिगणित नहीं हो सकता, बहुत ही आश्चर्यजनक प्रतीत होता है। वर्जिनिया वुल्फ़ ने ऐसा कहा है कि कोई भी जीवित आलोचक ऐसा नहीं है जो उपन्यास को कला-कृति कह सके और उस रूप में उसका मूल्यांकन करे। किन्तु स्वयं वुल्फ़ ही एक ऐसी—उपन्यासकार हैं, जिन्होंने कला को लक्ष्य मानकर अपने उपन्यासों की रचना की है।

फॉर्स्टर उपन्यास को कला-कृति रूप में ही स्वीकार करते हैं। वाल्टर रेले ने भी उपन्यास की ललित कला को स्वीकार किया है और इसकी कलात्मक संरचना के विकास की ओर संकेत किया है। पर्सि ब्यूबक के अनुसार उपन्यास कला ही है, क्योंकि जीवन की यथार्थ प्रतिलिपि सामान्य रूप में असंभव है। इस कारण उपन्यास के लिए भी कला के नियम प्रयुक्त होते हैं।

उपन्यास कला है, क्योंकि यह ऐसी वस्तु को प्रदर्शित करता है, जिसे उपन्यास-कार जीवन के सहस्र समझता है अथवा जिसे वह जीवन का सत्य समझता है। वह इन तत्वों को प्रभावशाली बाह्य आकार में सम्मिलित रूप में प्रस्तुत करता है। वह ऐसा इसलिए करता है जिससे पाठक वह देख सकें, जिसे उसने देखा है और उससे आनन्द प्राप्त कर सके। यदि लेखक इस लक्ष्य को पूरा नहीं कर पाता तो हम उसकी रचना को अकलात्मक कह सकते हैं। यदि लेखक अपने पाठकों को आनन्द प्रदान करने के स्थान पर उन्हें अपने प्रचार-कार्य का साधन बनाना चाहता है तो हम उसे कलात्मक दृष्टि से दोषी ठहरा सकते हैं। यदि लेखक जो कल्पनात्मक अन्तर्दर्शन प्रस्तुत करता है, उसके प्रति सच्चा नहीं है तो भी हम उसे कलात्मक दृष्टि से दोषी पाते हैं। उपन्यास अपने सामान्य रूप-आकार में कला के सामान्य सिद्धांतों से अनुशासित नहीं हो सकता। उपन्यास के प्रकार असीम हैं और इसके रूप इतने अधिक हैं, जितने अधिक जीवन के हैं, किन्तु क्या उपन्यास के रूप कविता के रूप से अधिक वैविध्यमय हो सकते हैं अथवा इसके रूप की विविधता की संभावनाएँ अधिक हैं ? उपन्यास के अनेक प्रकार हैं और उसका क्षेत्र बहुत ही व्यापक है, किन्तु इसे कला के क्षेत्र से उसी प्रकार बहिष्कृत नहीं किया जा सकता, जिस प्रकार कविता को। उपन्यास का सबसे अच्छा रूप वह है जो विषय-वस्तु को सर्वोत्तम रूप में प्रस्तुत कर सके। उपन्यास में रूप के अर्थ की इससे बढ़ कर दूसरी परिभाषा नहीं हो सकती। सबसे अच्छी कृति वह है, जिसमें विषय-वस्तु और रूप दोनों संघटित हो तथा एक-दूसरे से पृथक् न किए जा सकें—ऐसी कृति जिसमें समस्त विषय-वस्तु रूप में प्रयुक्त हो गई हो और जिसमें रूप समस्त विषय-वस्तु को अभिव्यक्त करता है। उपन्यास के समान दूसरी कोई कला नहीं है, जिसकी आलोचना अनेक कोणों से की जा सके, क्योंकि उपन्यासकार अनेक कोणों से अपने विषय का प्रतिपादन कर सकता है। ब्यूबक ने इस सत्य को स्थापित कर दिया है कि उपन्यास कला है और यह सभी कला के नियमों का पालन करता है और यदि हम उन नियमों को देखें तो हम विशिष्ट कला के रूप में इसकी विशिष्टता अन्वेषित कर सकते हैं।<sup>१</sup>

१, मेकिंग ऑफ लिटरेचर, आर, ए, स्कॉट-जेम्स, 'द नॉवेल' अध्याय।



उपन्यासकार के लिए प्रतिभा, पांडित्य मानव-स्वभाव का ज्ञान और सहृदयता अत्यन्त आवश्यक गुण हैं। इन गुणों में से किसी के अभाव से उसकी रचना में दुर्बलता आ जाती है। उपन्यास दैनन्दिन जीवन के सामान्य से सामान्य पक्ष को स्पृष्ट करता है। इस रूप में दूसरा कोई कला-रूप जीवन को स्पृष्ट नहीं कर पाता। उपन्यास नाटक की तुलना में भी जीवन से अधिक साम्य रखता है, क्योंकि नाटककार को प्रभाव-निमित्त के लिए अपने विषय पर ही केन्द्रित रहना पड़ता है; जबकि उपन्यासकार सामान्य से सामान्य विवरण को सरलता से प्रस्तुत कर सकता है। उपन्यास जीवन के सर्वाधिक सामान्य यथार्थ को ऐसे रूपों में प्रदर्शित करता है जो स्वयं सामान्य यथार्थ प्रतीत होने हैं। लेखक जिस सादृश्य को अपनी रचना में प्रस्तुत करता है, वह सादृश्य यदि जीवन के यथार्थ से अधिक वास्तविक और अधिक प्रभावशाली नहीं प्रतीत हुआ तो लेखक अपने उद्देश्य में असफल सिद्ध होता है। यही प्रमुख कारण है कि अच्छा उपन्यास लिखना बहुत कठिन होता है।

उपन्यास जीवन के 'निकट' होता है। यह उसकी शक्ति भी है और दुर्बलता भी है। लेखक में सहृदयता और मानव-स्वभाव का ज्ञान अनिवार्य गुण हैं, किन्तु ये ऐसे गुण हैं जो लेखक को अभित कर सकते हैं। इन्हें वहीं उपन्यासकार अपने वश में रख सकता है, जिसमें पांडित्य और प्रतिभा हो। उक्त दोनों गुण उपन्यास को प्रकृति-इतिहास होने से बचा लेते हैं। इन दोनों गुणों के कारण ही उपन्यास जीवन की प्रतिलिपि बनकर नहीं रह जाता और हमारे चित्तन-मनन के लिए ऐसे रूप में प्रस्तुत किया जाता है कि यह मात्र जीवन के सदृश ही नहीं प्रतीत होता, वरन् जीवन के प्रति सत्य प्रतीत होता है, किन्तु इसमें लेखक के अन्तर्दर्शन की अभिव्यक्ति रहती है जो यथार्थ की सामान्यता को ग्रहण करते हुए भी उसके कारण सामान्य नहीं हो पाती।<sup>१</sup>

भारतीय परम्परा में काव्य या साहित्य को कला के अन्तर्गत परिगणित नहीं किया जाता था। साहित्य को कला से उदात्त माना जाता था। किन्तु पाश्चात्य परम्परा से प्रभावित होने के कारण अब साहित्य को भी ललित कला के अन्तर्गत रखा जाता है। संगीत, चित्रकला आदि के समान साहित्य भी कला है, पर सर्वश्रेष्ठ कला। उपन्यास साहित्य का ही अंग है। जिस प्रकार साहित्य जीवन की आलोचना के लिए प्रयुक्त होता है, उसी प्रकार साहित्यांग होने के कारण उपन्यास भी। ऊपर हम दिखा चुके हैं कि उपन्यास जीवन की प्रतिलिपि नहीं है, प्रत्युत जीवन के प्रति लेखक का अन्तर्दर्शन है जो जीवन के सदृश नहीं होता, वरन् जीवन के प्रति सत्य होता

---

१, मैकिंग ऑफ लिटरेचर, आर. ए. स्कॉट-जेम्स, 'द नॉवेल' अध्याय।

है । उपन्यासकार जीवन को यथारूप में प्रस्तुत न कर अपने कौशल से काट-छाँट कर ऐसे रूप में प्रस्तुत करता है जो आकर्षक और प्रभावशाली सिद्ध होता है और इसी में उसकी कलात्मकता निहित है । उपन्यास को जीवन का प्रतिरूप सिद्ध नहीं किया जा सकता । अस्तः उसे कला-रूप के पद से च्युत भी नहीं किया जा सकता ।

**द्वितीय खंड**

## गोदान

हिन्दी उपन्यासकारों में प्रेमचन्द का स्थान अन्यतम है। उन्हें हिन्दी के सुधी समीक्षक उपन्यास-सम्राट् कहते हैं। प्रेमचन्द वस्तुतः हिन्दी के श्रेष्ठ उपन्यासकार नहीं है, वरन् विश्व के श्रेष्ठ उपन्यासकारों में से एक हैं। सामान्य रूप में सुधी समीक्षक प्रेमचन्द को आदर्शवादी उपन्यासकार कहते हैं और इस कारण उन्हें कुछ सीमा तक सुधारवादी भी मानते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि प्रेमचन्द की प्रारम्भिक कृतियों में आदर्शवाद का स्वर मुखर है, किन्तु जैसे-जैसे लेखक का विकास होता गया है, वैसे-वैसे आदर्श के साथ यथार्थ का स्वर भी प्रधान होता गया है। परन्तु यथार्थ के सम्बन्ध में उनका अपना निजी मन्तव्य रहा है, जिससे वे सर्वदा परिचालित होते रहे हैं। उनके मत से यथार्थवाद हमारी दुर्बलताओं, हमारी विषमताओं और हमारी क्रूरताओं का नग्न चित्र होता है।<sup>१</sup> वे सामाजिक कुप्रथाओं की ओर ध्यान आकृष्ट करने के लिए यथार्थवाद की उपयोगिता स्वीकार करते हैं, किन्तु दुर्बलताओं के चित्रण में शिष्टता की सीमाओं से आगे बढ़ जाना अनुचित समझते हैं। उनके विचार से यथार्थ का नग्न चित्र हमें निराशावादी बना देता है, मानव-चरित्र पर से हमारा विश्वास उठ जाता है, हमें चारों ओर बुराई ही बुराई नज़र आने लगती है। परन्तु क्रोरे आदर्श का चित्रण भी वे समीचीन नहीं समझते। उनकी दृष्टि में वही उपन्यास उच्चकोटि के समझे जाते हैं, जहाँ यथार्थ और आदर्श का समावेश हो गया हो। इसे उन्होंने आदर्शोन्मुख यथार्थवाद के नाम से अभिहित किया है।<sup>२</sup> आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी की आपत्ति है कि साहित्यिक निर्माण में यथार्थोन्मुख आदर्शवाद या आदर्शोन्मुख यथार्थवाद नाम की वस्तु नहीं हो

---

१. प्रेमचन्द का 'उपन्यास' नामक निबन्ध।

२. प्रेमचन्द का 'उपन्यास' नामक निबन्ध।

सकती।<sup>१</sup> वे प्रेमचन्द को आदर्शवादी मानते हैं। वस्तुतः प्रेमचन्द अपने कथ्य की प्रस्तुति में यथार्थवादी है और कथ्य की समस्या के समाधान एवं परिणाम में आदर्शवादी है। अतः उनकी आदर्शोन्मुख यथार्थवादिता को स्वीकार करने में किसी प्रकार की आपत्ति नहीं हो सकती। प्रेमचन्द के अपूर्ण उपन्यास 'मगलसूत्र' को यदि छोड़ दिया जाए तो 'गोदान' उनकी अन्तिम कृति है और प्रौढतम तो है ही। यह बात स्वीकार की जा सकती है कि इस कृति के रचना-काल में उन पर मार्क्सिय सिद्धान्तों का प्रभाव पड़ा हो, किन्तु 'गोदान' की विषय-वस्तु और निरूपण-पद्धति को देखते हुए यह बात स्पष्टतः कही जा सकती है कि 'गोदान' मार्क्सिय विचार-धारा से प्रभावित कृति नहीं है। मार्क्सिय विचार-धारा क्रान्ति को प्रश्रय देती है; दलित वर्ग की भावभूमि को क्रान्ति के लिए प्रोत्तेजित करती है और शोषण को शान्ति एवं निरुपाय भाव से स्वीकार करने की निष्क्रिय भावना को गह्रित समझती है, किन्तु 'गोदान' में शोषण, दलन, अन्याय के प्रति आक्रोश है, यत्र-तत्र मद विद्रोह भाव है, किन्तु सक्रिय क्रान्ति का उद्घोष कहीं पर भी नहीं है। लेखक ने अपने युगीन जीवन एवं युगीन चेतना को अत्यन्त व्यापक धरातल पर रूपायित किया है, किन्तु लेखक का उद्देश्य जीवन को समग्र रूप में प्रस्तुत भर कर देना था। 'गोदान' की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसकी विषय-वस्तु की प्रस्तुति में प्रेमचन्द अपने आपको अधिक नटस्थ एवं सयमित रख सके है। ऐसा नहीं है कि जहाँ पात्रों के प्रति सहानुभूति चाहिए, वहाँ वे सहानुभूति नहीं दिखा सके हैं, वरन् वस्तुस्थिति तो यह है कि उन्होंने अनावश्यक रूप में अपने पात्रों पर अपने आपको आरोपित नहीं किया है। इस कारण इस उपन्यास की भूमि शुद्धतः यथार्थ की भूमि हो गई है। समस्याएँ हैं, जीवन के ऊबड़-खाबड़ तत्त्व हैं, समाज के गह्रित-छुगुप्सित चित्र हैं, कुठाएँ हैं, निराशाएँ हैं और वे पक्ष हैं जो खोखले और आडबरमय हैं; किन्तु कहीं पर भी समस्याओं के समाधान का प्रयत्न नहीं है, कहीं पर भी 'जो है' उसके स्थान पर 'जो होना चाहिए' का आरोपण नहीं है। होरी अपने वर्ग का प्रतिनिधि है। वह अपनी समस्त अन्धश्रद्धा-बुराईयों सहित उपन्यास में आछन्त है। उससे किसान के आदर्श का बोध न होकर यथार्थ का ही बोध होता है। अतः 'गोदान' को शुद्धतः यथार्थवादी उपन्यास कहा जा सकता है। आचार्य नददुलारे वाजपेयी के अनुसार 'गोदान' में प्रेमचन्द जी ने ग्रामीण जीवन का सर्वतोमुखी चित्रण किया है और किसान की विवशतापूर्ण स्थिति को दिखाकर उपन्यास की समाप्ति की है। 'गोदान' में समस्या के निर्णय का कोई प्रयत्न नहीं है, दूसरे शब्दों में उसमें प्रेमचन्द जी की ध्येयवादिता प्रत्यक्ष होकर नहीं आई है। परन्तु चरित्र-निर्माण और कथानक के विकास-

क्रम में प्रेमचन्दजी भारतीय किसान के आदर्श-स्वरूप को भूले नहीं हैं। उपन्यास का नायक होरी सारी बाधाओं और सकटों के रहते हुए भी अपने मूल आदर्श का विस्मरण नहीं कर सका है। वह अततः आदर्शवादी है।<sup>१</sup> आचार्यजी ने होरी को जिस रूप में आदर्शवादी देखा है, वह वस्तुतः उस रूप में चित्रित नहीं हुआ है। वह सामाजिक रूढ़ियों, परम्पराओं, बन्धनों आदि के प्रति भीरु है। वही नहीं, सामान्यतः सभी किसान इस रूप में भीरु हैं, भाग्यवादी हैं और कुछ सीमा तक पलायनवादी है। होरी का समग्र जीवन सत्-असत् का पुंज है। उसमें यदि कहीं पर भी आदर्शवाद को झलक मिलती है तो वह मात्र उसकी भीरुता का प्रतिफल है, अन्यथा लेखक ने उसे उसकी समस्त सबलताओं और दुर्बलताओं के साथ चित्रित कर दिया है और इसी कारण वह अपने वर्ग का सफल प्रतिनिधि हो सका है। 'गोदान' में चाहे विषय-वस्तु का प्रश्न हो, चाहे पात्रों के चरित्रांकन का प्रश्न हो और चाहे विभिन्न समस्याओं की विवृति का प्रश्न हो, प्रेमचन्द ने सर्वत्र यथार्थ का ही सम्बल ग्रहण किया है। होरी सधर्षों से लड़ता-जूझता, लड़खड़ाता, छल-छद्मों का आश्रय लेता, अपनी स्वभाव-मुलम करणा और दया के कारण और अधिक पिसता अंत में काल-कवलित हो जाता है। उसमें कहीं आक्रोश नहीं, विद्रोह नहीं, किन्तु स्वभावगत दुर्बलताएँ उसके साथ हैं। वह रूढ़िवादी या परम्परावादी है। आज भी भारतीय किसान रूढ़िवादी और परम्परावादी ही है, किन्तु रूढ़ि और परम्परा को आदर्श तो नहीं कहा जा सकता। जो लेखक रूढ़ि और परम्परा में ग्रस्त किसान को उसके समस्त सत्-असत् पक्षों सहित अपने पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करता है, उसे आदर्शवादी नहीं कह सकते और ऐसे पात्र को भी आदर्शवादी नहीं कह सकते।

'गोदान' में दो कथाएँ एक-दूसरे से सग्रथिन आदि से अत तक प्रवहमान हैं। पहली कथा का मूल विषय ग्रामीण जीवन है और दूसरी कथा का नगर-जीवन। उपन्यास में प्रधानता ग्रामीण जीवन की कथा की है, नगर-जीवन गौण है और उपन्यास का अंत भी इसके नायक होरी की मृत्यु के साथ हो जाता है जो ग्रामीण जीवन के कथानक का प्रधान पात्र है। अधिकांश आलोचक इस बात से महमत है कि 'गोदान' के दोनों कथानकों में अन्विति का अभाव है। दोनों कथानक एक दूसरे में घुन-मिल नहीं गए हैं, वरन् एक-दूसरे से कृत्रिम रूप में चिपका दिए गए हैं। अन्विति की दृष्टि से यदि हम विचार करते हैं तो निश्चय ही हमें अन्विति का अभाव खटकता है, किन्तु यदि हम दोनों कथानकों को दो ऐसी स्वतंत्र इकाई के रूप में स्वीकार कर लें जो एक-दूसरे के समानान्तर प्रवहमान हैं, एक दूसरे को प्रभावित भी करती है और दोनों का मुख्य फल

१ आधुनिक साहित्य, पृष्ठ १८६।

प्रधान कथा के मुख्य फल ही में समाहित हो जाता है तो सचमुच हम इस उपन्यास के साथ अधिक न्याय कर सकते हैं। प्रेमचन्द केवल ग्रामीण जीवन को ही सर्वतोमुखी व्याख्या नहीं करना चाहते थे। वे वस्तुतः तत्कालीन भारतीय समाज का अत्यन्त विशद और सर्वांगीण चित्र प्रस्तुत करना चाहते थे। भारतीय जीवन की समग्रता ग्राम-जीवन और नगर-जीवन के सम्मिलित चित्रण पर ही अवलम्बित है, किन्तु भारतीय जीवन की सबसे बड़ी विडम्बना यह है कि यहाँ पर नगर नगर है और गाँव गाँव है। नगर-निवासी गाँव के रहने वालों से कोसों दूर है। नगर-जीवन पाश्चात्य सभ्यता की आडम्बरमयी दीप्ति में बिलकुल दूसरा हो गया है और ग्राम-जीवन में माटी की जो गंध है, वह नगर-निवासी में उबकाई भी ला सकती है। तात्पर्य यह है कि दोनों में मूलभूत अंतर है, विशाल वैषम्य है और यही दर्शाना प्रेमचन्द का उद्देश्य है। यही कारण है कि दोनों जीवन के कथानक एक-दूसरे से मिलना चाह कर भी मिल नहीं पाए हैं। दोनों कथानकों की कलात्मक अन्विति निस्संदेह उपन्यास की कलात्मकता की अभिवृद्धि में सहायक सिद्ध होती, किन्तु अन्विति के अभाव में भी यह उपन्यास औपन्यासिक कला की दृष्टि से सफल है। वस्तुतः अन्विति की बात तब खटकती है जब यह स्वीकार कर चला जाए कि प्रेमचन्द 'गोदान' में ग्रामीण जीवन के ही मार्मिक चित्र प्रस्तुत करना चाहते थे। किन्तु जब हम यह बात स्वीकार कर ले कि उनका उद्देश्य समग्र भारतीय जीवन को चित्रित करना था तो दोनों कथानकों में अन्विति का किंचित अभाव खटकता नहीं। आचार्य वाजपेयी का तर्क है कि इस उपन्यास के नाम से ऐसा कुछ प्रतीत नहीं होता कि यह समग्र भारतीय जीवन के चित्रण का प्रयास है। 'गोदान' नाम से यही भासित होता है कि इसका सम्बन्ध कृषकों के जीवन के किसी मार्मिक पहलू से है।<sup>१</sup> बिना पढ़े 'गोदान' नाम से मेरी समझ से धार्मिक आभास अधिक हो सकता है। कोई प्रबुद्ध पाठक यह अनुमान लगा सकता है कि 'गोदान' किसी धार्मिक विधि की ओर संकेत करता है और इससे वस्तुतः यही ध्वनित होता है कि होरी जीवन-पर्यन्त एक गाय की लालमा अपने अन्तर्मन में पोषित किए हुए था, उसकी वह लालसा सामाजिक जीवन की विषमता के कारण पूरी न हो सकी और जीवन के अन्तिम क्षण में उसी होरी के नाम से शोषक वर्ग के प्रतिनिधि को बीस आने का गोदान करा दिया गया। 'गोदान' से सामाजिक वैषम्य की व्यञ्जना होती है। वस्तुस्थिति तो यह है कि 'गोदान' नाम भ्रामक है। सभव है प्रेमचन्द ने अधिक विचार किए बिना उपन्यास के अंत के आधार पर 'गोदान' नाम उपयुक्त समझा हो, किन्तु इससे इस उपन्यास की केन्द्रीय विचारभूमि का अत्यन्त घूमिल परिचय प्राप्त होता है। यह प्रेमचन्द का ही दोष

नहीं है। विश्व के बड़े-बड़े उपन्यासकारों ने इस प्रकार की भूले की है। तॉलस्टॉय के सुप्रसिद्ध उपन्यास 'युद्ध और शांति' की भी यही दशा है। उससे उपन्यास की केन्द्रीय विचार-भूमि का सम्यक् परिचय नहीं प्राप्त होता। 'युद्ध और शांति' की रूपात्मक संगति के सम्बन्ध में अपने विचार व्यक्त करते हुए पर्सी ल्यूडक ने कहा है कि उपन्यासकार का व्यापार जीवन का निर्माण करना है और इस उपन्यास में निस्संदेह जीवन का निर्माण हुआ है, किन्तु स्पष्ट एवं सगत रूप के सतोष का अभाव है। यदि स्पष्ट और सगत रूप होता तो बहुत ही अच्छा होता, तथापि रूपात्मक संगति के अभाव में भी यह एक उत्कृष्ट उपन्यास है।<sup>१</sup> यदि इस दृष्टि से देखा जाए तो 'गोदान' में रूपात्मक संगति का अभाव नहीं है और भारतीय जीवन का अत्यन्त सुन्दर निर्माण तो इसमें हुआ ही है। सबसे अच्छा उपन्यास वही होता है, जिसमें विषय-वस्तु और रूप दोनों का सामंजस्य हो। 'युद्ध और शांति' में दोनों का सामंजस्य नहीं है, पर 'गोदान' में किञ्चित् शैथिल्य के बावजूद सामंजस्य है। 'युद्ध और शांति' को 'एपिक नॉवेल' के नाम से अभिहित किया गया है<sup>२</sup> वह गरिमा में महाकाव्य की परम्परा में आता है। उसमें युद्ध और शांति विषयक महत्वपूर्ण व्याख्यान और विवेचन के साथ सैकड़ों पृष्ठ सांस्कृतिक और राष्ट्रीय चेतना की विवृति से भरे पड़े हैं। उसमें समानान्तर प्रवहमान दोनों कथानकों में कोई तार्किक संगति नहीं है और वह अपनी व्यापकता एवं प्रभावोत्पादकता में अप्रतिम है। वस्तुतः 'युद्ध और शांति' का आयोजन अत्यन्त विराट् है। इसी कारण वह कलात्मक शैथिल्य तथा रूपात्मक संगति के अभाव के होते हुए भी महाकाव्य की गरिमा से मज्जित है। 'गोदान' और 'युद्ध और शांति' की कोई तुलना नहीं है। प्रेमचन्द में तॉलस्टॉय के समान इतना वैर्य और सभ्यता इतनी प्रतिभा नहीं रही है कि वे तटस्थ भाव से सैकड़ों पृष्ठ सांस्कृतिक और राष्ट्रीय चेतना के सम्बन्ध में लिखते जाएँ और यह चिन्ता ही न करे कि उनके मूल कथ्य का क्या हुआ और पुनः पूरी सूक्ष्मता के साथ अपने कथ्य को पकड़ ले। इतने विशाल पैमाने पर किए गए बिखराव को प्रेमचन्द संभाल नहीं सकते थे। 'गोदान' इस दृष्टि से व्यापकता के स्थान पर सीमित परिवृत्त का निर्माण है और इसे भारतीय राष्ट्रीय जीवन का महाकाव्य नहीं कहा जा सकता। किन्तु इस उपन्यास में युगीन राष्ट्रीय और सांस्कृतिक चेतना की अभिव्यक्ति व्यापक धरातल पर हुई है। आचार्य वाजपेयी के अनुसार प्रेमचन्दजी का 'गोदान' उपन्यास एक सीधे-सादे कथानक पर आश्रित है। वह ग्रामीण जीवन के दैन्य और सामाजिक वैषम्य को प्रदर्शित करता है। करुण रस का ही इसमें प्राधान्य है। इस करुण रस प्रधान ग्राम्य चित्र को राष्ट्रीय जीवन का प्रतिनिधि चित्र नहीं कहा जा



सकता। किन्तु वस्तुस्थिति इससे भिन्न है। लेखक का लक्ष्य केवल ग्राम्य जीवन का सर्वांगीण चित्र ही प्रस्तुत करना नहीं था। लेखक ने ग्राम्य जीवन के साथ ही साथ नगर जीवन को भी चित्रित किया है। इस प्रकार सामान्यतः ग्राम और नगर जीवन के मार्मिक पक्षों को उन्होंने बड़ी सूक्ष्मता के साथ अंकित किया है। एक ओर दैन्य-दुःख, रोग-बुभुक्षा, पीडा-शोषण आदि के चित्र हैं तो दूसरी ओर समृद्धि-वैभव, विलासिता-लम्पटता एवं वैदेशिक प्रभावों के जीवन्त चित्र हैं। एक ओर रूढ़ि-परम्परा, रीति-रिवाज, खान-पान, शादी-विवाह, उत्सव-पर्व आदि के अत्यन्त प्रभावशाली चित्र हैं तो दूसरी ओर परम्पराओं, जातीय भावनाओं, ढकोसलो-आडम्बरो के प्रति उग्र विद्रोहात्मक प्रवृत्ति की मर्मस्पर्शी व्याख्या है। एक ओर अन्याय अत्याचार को सहन करने की मूक प्रवृत्ति की व्यञ्जना है तो दूसरी ओर अन्याय-अत्याचार के प्रति असीम आक्रोश की अत्यन्त सशक्त अभिव्यक्ति है। 'गोदान' में तत्कालीन सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक जीवन अत्यन्त व्यापक धरातल पर अभिव्यक्त हुआ है। प्रेमचन्द ने जीवन के सत्-असत्, आशसनीय-विगर्हणीय, विस्तृत-संकुचित, दिव्यात्मक-निषेधात्मक सभी पक्षों को कुशल चित्तेरे के समान चित्रित किया है। इसमें कोई सदेह नहीं कि राजनीतिक उथल-पथल के प्रत्यक्ष चित्र 'गोदान' में अत्यल्प हैं, किन्तु राजनीतिक जीवन की प्रच्छन्न धारा 'गोदान' के आभ्यन्तरिक प्रवाह में अनुस्यूत है। यदि सूक्ष्मता से विचार किया जाए तो यह बात निश्चित-सी हो जाती है कि युगीन राष्ट्रीय जीवन का ऐसा कोई भी पक्ष नहीं है, जिसका सजीव रूपायन 'गोदान' में न हुआ हो। कुछ लोगो को यह आपत्ति है कि इस उपन्यास में उत्तर प्रदेश के एक गाँव की कहानी है। इस समस्त भारतीय जीवन का प्रतिनिधि उपन्यास किस प्रकार कह सकते हैं? भारतवर्ष के गाँव गाँव ही हैं। किसी भी प्रदेश का गाँव अपनी विशेषताओं में किसी अन्य प्रदेश के गाँव के सदृश ही है। मूल समस्याएँ एक ही हैं। इसी प्रकार नगर-जीवन की भी मूल समस्याएँ एक जैसी ही हैं। इस कारण 'गोदान' के दोनों कथानक भारतीय जीवन के प्रतिनिधि कथानक ही हैं। भारत में सर्वत्र समस्याएँ एक जैसी ही हैं, जीवन का स्पन्दन एक जैसा है, आचार-विचार, रूढ़ि-परम्परा, जातीय और धार्मिक भावनाएँ एक जैसी ही हैं। अतः 'गोदान' के कथानक में किसी विशिष्ट स्थान की गंध न होकर भारत की गंध है। इसी कारण इसे हम राष्ट्रीय जीवन का उपन्यास कहते हैं।

✓ 'गोदान' में पात्रों का विकास बहुत ही स्वाभाविक और मनोवैज्ञानिक है। इस उपन्यास की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि लेखक इसके पात्रों के निर्माण में अधिक प्रयत्नशील नहीं है। इस कारण पात्रों पर उसने स्वयं अपने को आरोपित नहीं किया है। उनके स्वाभाविक विकास में किसी प्रकार का अवरोध उपस्थित नहीं हुआ है और उनका अपना व्यक्तित्व निर्मित हो सका है। 'गोदान' में प्रेमचन्द के अन्य

उपन्यासों की तुलना में जीवन के जीते-जागते चित्र अधिक है और उनकी अनेक समस्याएँ हैं, किन्तु उनके समाधान का प्रयत्न नहीं है, जबकि अन्य उपन्यासों में समाधान का प्रयत्न होने के कारण उनका आदर्शवादी स्वर मुखर है। इस उपन्यास का प्रधान पात्र अपने वर्ग (किसान) का प्रतिनिधि है। वह व्यक्ति नहीं है, बरन् वर्ग का प्रतीक है। उसके माध्यम से कृषक-वर्ग के दुख-मुख, आशा-आकांक्षा, सफलता-विफलता आदि की मार्मिक भाँकी प्रस्तुत की गई है। होरी भारतीय किसान का जीता-जागता चित्र है। उसमें गुण भी हैं, दुर्गुण भी। पारिवारिक जीवन में उसकी आस्था है। वह अपने भाइयों से प्रेम करता है, उनके दुख-मुख में सम्मिलित होता है। उनके द्वारा किए गए अन्याचार को मूक भाव से सहन कर लेता है, किन्तु उनकी मान-मर्यादा को अपनी मान-मर्यादा समझता है और प्राण-पण से उनकी रक्षा करता है। उसे ईश्वर से भय है, किन्तु सबसे बड़ा भय विरादरी का है जो अततो गत्वा उसे तोड़ डालती है। रंति रिवाज, आचार-विचार, रूढ़ि-परम्परा सब को स्वीकार कर लेता है। किसी भी के प्रति रचमात्र विद्रोह-भाव नहीं है। सब कुछ सिर झुकाकर स्वीकार कर लेता है और इन्हीं सबका परिणाम यह होता है कि उसका पारिवारिक जीवन विशृङ्खलित हो जाता है, उसे अपनी बेटियों का विवाह ऐसे ढंग से करना पड़ता है, जैसा उसकी अन्तरात्मा कभी भी स्वीकार न कर पाती। वह 'महतो' से मजदूर हो जाता है। दूट जाता है, बिखर जाता है, उसका शरीर साथ नहीं दे पाता और जीवन-सघर्ष का एक थपेड़ा उसके प्राण-पखेरू को झकझोर कर उड़ा देता है। यह वस्तुतः उसकी ही कथन कहानी नहीं है, बरन् यह भारतीय किसान की कहानी है।

'गोदान' में दूसरी ओर भिगुरी सिंह, पंडित दातादीन, लाला पटेश्वरी, दुलारी सहस्राइन जैसे पात्र हैं जो नियति के बन्धन में बँधे, भविष्य के प्रति निराश किसानों का अनेक प्रकार से शोषण करते हैं। कभी-कभी आचार-विचार के ठेकेदार भी बन जाते हैं। वस्तुतः ग्रामीण जीवन में वैयक्तिक आचार की तुलना में सामाजिक आचार की ही प्रधानता है। वैयक्तिक स्तर पर सामाजिक विधि-नियमों का अतिक्रम करते हुए भी वे सामाजिक स्तर पर अपने-आपको पाक-साफ सिद्ध करने का ढोंग रचते हैं। उक्त पात्र वैयक्तिक स्तर पर आचार-विचार में निम्न कोटि के हैं, किन्तु वे ही सामाजिक स्तर पर होरी को जो दंड देते हैं, वह अमानवीय प्रतीत होता है। ग्राम्य कथानक में ऐसे भी पात्र हैं जो सामाजिक बन्धन, जातीय मर्यादा को धोका देते स्वीकार नहीं कर पाते। उनकी दृष्टि में रूढ़ि-परम्परा, जातीय बन्धन आदि महत्वपूर्ण नहीं हैं। वे मानवीय भाव को तरजीह देते हैं। वस्तुतः उनमें विद्रोह का स्वर मुखर है। गोबर, मातादीन, सिलिया, भुनिया में विद्रोह का यह स्वर अधिक

मुखर है। यातनाओं के बावजूद इनकी विद्रोहात्मक प्रवृत्ति अधिक गतिशील है। यह दूसरी बात है कि अर्थ-तत्र अन्ततः उन्हें परास्त कर देता है, आर्थिक विवशता उन्हें दबोच लेती है। नारी पात्रों में धनिया नारी पात्र अधिक शक्तिशाली है। होरी हर बात को सिर झुकाकर स्वीकार कर लेता है, किन्तु धनिया में अन्याय सहन करने की शक्ति नहीं है। वह विद्रोह कर बैठती है, मले ही उसे अपने विद्रोह का बहुत बड़ा मूल्य क्यों न चुकाना पड़े।

राय साहब सधर्वर्ती पात्र है। ग्रामीण और नगर-जीवन के कथानक की कड़ी वे ही हैं। प्रेमचन्द ने उनके चरित्र के समस्त पक्षों को अत्यन्त सूक्ष्मता से उद्घाटित किया है। नागर पात्रों में सर्वाधिक महत्वपूर्ण पात्र मालती और मेहता हैं। मेहता के माध्यम से प्रेमचन्द ने अपनी राष्ट्रीय और सांस्कृतिक चेतना को मुखर किया है। उनकी चारित्रिक विशेषताओं को दिखाते हुए उन्होंने उनकी मानवीय संवेदना को अत्यन्त सशक्त प्रणाली से निरूपित किया है। पाश्चात्य सभ्यता और संस्कृति की भ्रष्टा के भोको में मालती को बहाकर अंत में उसमें भारतीय संस्कृति के प्रति अंध आस्था उत्पन्न कर उन्होंने उसके माध्यम से पाश्चात्य सभ्यता और संस्कृति पर भारतीय सभ्यता और संस्कृति की विजय दिखाई है। नागर जीवन में उन्होंने विलासिता का अत्यन्त स्पष्ट चित्र अंकित किया है। दोनों जीवन के वैषम्य की ओर इंगित करना उनका उद्देश्य था। एक बात अवश्य है। ग्रामीण जीवन के पात्रों में सघर्ष-निरत होते हुए भी जीवन का स्पन्दन है, किन्तु नगर-जीवन के पात्रों में जीवन का वैसा स्पन्दन, जीवन की वैसी ताजगी नहीं है।

‘गोदान’ सघर्ष-निरत मानव के जीवन का विशद विवेचन है। इसमें लेखक ने शोषक और शोषित के जीवन और व्यवहार के कटु-परुष, मर्मस्पर्शी, अत्यन्त कठोर एवं अत्यन्त निष्करण पक्षों को तटस्थ भाव से उद्घाटित कर दिया है। कुछ लोगों के विचार से ‘गोदान’ में प्रेमचन्द ने मार्क्सिय सिद्धांत का अनुसरण किया है और उन्हीं के आधार पर जीवन को व्याख्यायित किया है। किन्तु वस्तु-स्थिति यह नहीं है। प्रेमचन्द को मार्क्सिय विचार-धारा से अवगति थी, पर उसके आधार पर उन्होंने ‘गोदान’ का निर्माण नहीं किया है। जीवन के प्रति उनकी विशेष दृष्टि थी। उसी दृष्टि को उन्होंने अपने इस उपन्यास के माध्यम से अत्यन्त सशक्त रूप में व्याख्यायित किया है। वे स्वयं शोषित वर्ग के रहे हैं और जीवन पर्यन्त उनका शोषण होता रहा है। इस स्थिति में यह स्वाभाविक है कि शोषित वर्ग के प्रति उनकी सहज सहानुभूति हो जाए। उनकी यह सहानुभूति उनकी तटस्थता के बावजूद उपन्यास में आद्यन्त अतः सलिला के समान प्रवहमान है। वस्तुतः होरी का जीवन कुछ सीमा तक लेखक के जीवन की आशा-आकांक्षा, सफलता-विफलता, निराशा-कुठा का प्रतिबिम्ब प्रस्तुत

करता है। सामजस्यवादी लेखक भी तो होरी के समान ही निरन्तर जीवन के भीषण कालकूट का पान करता असमय में ही काल-रुबलित हो गया था।

‘गोदान’ की कहानी अधूरी कहानी है। दोनों कहानियाँ अधूरी हैं, किन्तु इसी में तो इस उपन्यास की पूर्णता है। भाषा बहुत ही सशक्त है। ‘गोदान’ की भाषा को देखने से यह अनुभव अनायास ही होने लगता है कि प्रेमचन्द उन रत्न-पारखी के समान है, जिसे रत्न की प्रत्येक छटा, आभा और विच्छित्ति का पूरा-पूरा परिचय है। प्रेमचन्द शब्द-विद्या के अद्वितीय पारखी है। वे प्रत्येक शब्द की छटा और विच्छित्ति को समझते हैं तथा पूरी कुशलता से शब्दों का प्रयोग करते हैं। हिन्दी में ऐसे सशक्त गद्य-लेखक विरल हैं। ‘गोदान’ की भाषा को देखने से ऐसा कहा जा सकता है कि हिन्दी भाषा प्रेमचन्द को पाकर गौरवान्वित हो उठी है।

‘गोदान’ ‘दोष-रहित दूषण-सहित’ भारतीय जन-जीवन का मर्मस्पर्शी एवं करुण आख्यान है। काल के थपेड़े इसकी सहिमा को किसी प्रकार की आँच नहीं पहुँचा सकते।

## नदी के द्वीप

अज्ञेयजी हिन्दी के उन उपन्यासकारों में से हैं, जिन्होंने लिखे तो थोड़े ही उपन्यास हैं, किन्तु अपनी सतत् प्रयोगात्मक वृत्ति के कारण हिन्दी उपन्यास साहित्य को पुष्ट और समृद्ध किया है। अज्ञेयजी ने 'शेखर : एक जीवनी', 'नदी के द्वीप' और 'अपने-अपने अजनबी' तीन उपन्यास लिखे हैं और द्वीपों में उनकी नव प्रयोग की वृत्ति परिलक्षित होती है। शैल्पिक दृष्टि से देखा जाय तो 'नदी के द्वीप' अत्यन्त परिष्कृत और प्रौढ़ रचना है। 'नदी के द्वीप' में अभिव्यजना पक्ष अपनी आकर्षक परिष्कृति के साथ विशेष प्रबल हो गया है। अतएव इस उपन्यास की शिल्प-प्रधानता के सम्बन्ध में मतैक्य है।<sup>१</sup> इस उपन्यास का कथा-तत्त्व अत्यन्त दुर्बल है और जहाँ तक जीवन-दर्शन और सामाजिक जीवन का पक्ष है, वह पूर्णतया तिरस्कृत है। लेखक ने व्यक्तिवादी जीवन दर्शन को रूपायित किया है, जिसमें प्रत्येक व्यक्ति अपने-अपने कटघरे में बंद विचित्र और अजनबी प्राणी-सा प्रतीत होता है तथा शेष ससार के साथ रागात्मक सम्बन्ध यदि स्थापित भी करता है तो अपने निजी वैयक्तिक स्वार्थ-भाव से परिचालित होकर। जहाँ तक कलात्मक परिणति का सम्बन्ध है, यह बात स्पष्ट रूप में कही जा सकती है कि इस उपन्यास की कलात्मक परिणति निर्विवाद सिद्ध है।

'नदी के द्वीप' की मूल समस्या प्रेम, यौनवृत्ति और विवाह है। लेखक का दृष्टिकोण व्यक्तिवादी है। इस कारण उसने सकुचित सीमा में बँधकर उक्त समस्याओं को अपने पात्रों के माध्यम से विवेचित किया है। सारा विवेचन व्यक्ति-सापेक्ष है, समाज-सापेक्ष नहीं। प्रेम के सम्बन्ध में 'नदी के द्वीप' के पात्रों में कुछ विशेष प्रकार के विचार हैं। हेमचन्द्र प्रेम को अत्यन्त विकृत अवस्था में देखता है और वह समलैंगिक वृत्ति को अधिक महत्त्व देता है। वस्तुतः उसने रेखा से विवाह ही इसी उद्देश्य से किया था कि रेखा और हेमचन्द्र के प्रिय पात्र की आकृति में अद्भुत साम्य था। रेखा का

---

[ १. आधुनिक समीक्षा, डॉ० देवराज, पृष्ठ १३८ ।

प्रेम-भाव दूसरे धरातल पर अवस्थित है। उसमें सौंदर्य की आँव है, अतः विशेष प्रकार की दीप्ति है। विकृत पति अपने मित्रों को उसके पास छोड़ चला जाता था, किन्तु सूर्यमणि के समान अपनी दीप्ति विकीरित करती हुई रेखा वासना के तिमिर से आच्छन्न नहीं हुई। चद्रमाधव के सभी प्रकार के प्रयास उसे विजित करने में विफल रहे, जबकि किसी प्रतिदान के भाव के बिना उसने भुवन को अपने आपको समर्पित कर दिया। आदान का कोई भाव नहीं, आगम की कोई चिन्ता नहीं और उसने उन्मुक्त भाव से भुवन के प्रति अपने द्रवणशील प्रेम को ढरका दिया और अपने आपको परितुष्ट (फुलफिल्ड) अनुभूत किया। वह कभी श्रीमती हेमन्द्र थी, आगे चलकर श्रीमती रमेशचन्द्र भी हो गई, किन्तु यदि वह किसी को प्यार कर सकी, या करती है या करेगी तो वह केवल भुवन है। भुवन को तिरस्कार और अपमान से बचाने के लिए ही उसने औषधि लेकर अपने बीनकार-सर्जन को भी नष्ट कर दिया। इस प्रकार हम देख सकते हैं कि रेखा की प्रेम-भावना आदर्शवाद की भावना से अनुप्राणित है जो उसकी व्यक्तिवादी एवं आत्म-परिवर्द्ध चेतना के कारण धूमिल पड़ गई है। गौरा का प्रेम विगुद्ध आदर्श प्रेम है। भुवन के प्रति उसका श्रद्धा-भाव धीरे-धीरे विकसित होता हुआ साध्य गगन के सहस्र उसके हृदय में, सहस्र असंख्य तारक के सहस्र देदीप्यमान प्रेम-भाव में परिणत हो गया। रेखा की तुलना में गौरा की स्थिति अधिक दृढ़ है। उसका व्यक्तित्व गतिशील है, किन्तु परिस्थितियों की सानुकूलता के कारण उसका प्रेम स्थिर और विकासशील है। वह 'भुवन ही मे जीती है' इस कारण उसका प्रेम भुवन के प्रति प्रगाढ़ ही होता गया है। रेखा-भुवन के प्रेम-सम्बन्ध को जानकर भी वह अपने मन में भुवन के प्रति किसी प्रकार का विकार नहीं ले आ पाती। पुरुष पात्रों में चद्रमाधव के लिए प्रेम वासना का पर्याय है और भुवन का प्रेम द्विधा विभक्त होकर कुछ विशेष रूप में प्रस्फुटित होता है। उसके अतर्मन में गौरा के प्रति सहज आकर्षण है, किन्तु गौरा के सलज्ज भाव उसे अपनी ओर सरलता से आकृष्ट नहीं कर पाते, जबकि रेखा का मादक सौंदर्य, उसकी ब्रीडा के पारदर्शी आवरण में लिपटी आकर्षक दीप्तिमयी भावना भुवन को अपने सस्मित इगित से अपनी ओर खींच ही लेती है और नारी-सौंदर्य, दीप्ति एवं प्रगल्भता की सुकोमल, लचीली डोर में बँधा वह रेखा की ओर खिंचता ही गया है। रेखा के प्रति भुवन का जो प्रेम है, वह वस्तुतः प्रेम नहीं है, वरन् सौंदर्य का मधुर आकर्षण है, वासना का सम्मोहन है, जबकि गौरा के प्रति उसका सहज आकर्षण प्रेम का नामांतर है। रेखा की ओर अपने रुम्मान एवं वासनात्मक सम्बन्ध के कारण उसके अचेतन में एक अपराध-भावना घर कर जाती है जो रेखा के अग्न-हत्या से आवृत हो और भी विकट रूप धारण कर लेती है। इसी कारण वह गौरा से दूर-दूर भागता है। गौरा के सामने अपराध-स्वीकृति के अनन्तर उसकी अपराध-भावना

का गुंजलक छँट जाता है और फलतः गौरा के प्रति उसका सहज प्रेम निर्बाध भाव से प्रभावित हो उठता है। 'नदी के द्वीप' में दोनों नारी-पात्र प्रेम की दृष्टि से अपना औदात्य दिखा सके हैं, किन्तु दोनों की मूलभूत दृष्टियों में महान् अन्तर है।

यौन वृत्ति को अज्ञेयजी ने अपने इस उपन्यास में विशेष रूप से व्यञ्जित किया है। उपन्यास के सभी पात्र व्यक्तिवादी हैं। इस कारण लेखक के यौन-वृत्ति के स्वच्छद, उच्छृंखल पक्ष को भी उद्घाटित करने का अच्छा अवसर प्राप्त हो सका है। इस उपन्यास में सर्वाधिक महत्वपूर्ण (?) बात है समलैंगिक यौन वृत्ति की साकेतिक विवृति। लेखक ने सकेत से हेमेन्द्र की विकृत यौन वृत्ति की ओर पाठको का ध्यान आकृष्ट कर लिया है। उनी विकृति के कारण हेमेन्द्र और रेखा का वैवाहिक जीवन कटु-तिक्त हो उठा। हेमेन्द्र रेखा में जो खोजना चाहता था, उसे वह उसमें प्राप्त नहीं कर सकता था। नौकुछिया ताल के मुरम्य वानावरण में भुवन और रेखा एक-दूसरे के अत्यन्त निकट आ गए।

'भुवन ने बुरूस का गुच्छा उसकी कबरी में खोस दिया। वह इतना बड़ा था कि आधी कबरी को और कान तक बालों को ढक रहा था : उसे ठीक से अटकाने के लिए भुवन कुछ आगे झुका कि एक-आध काँटा खींचकर कबरी कुछ ढीली करे : सहसा रेखा ने दोनों बाहेँ उठा कर उसका सिर घेर लिया, कंधे के ऊपर से उसे निकट खींचकर उसका मुँह चूम लिया—बड़े हलके स्पर्श से लेकिन ओठों पर भरपूर।'

'भुवन भी कुछ चौक गया, वह भी चौककर छिटककर खड़ी हो गई, दोनों ने स्थिर और जैसे असम्पृक्त दृष्टि से एक-दूसरे को देखा, फिर एक साथ ही दोनों ने हाथ बढ़ाकर एक-दूसरे को खींच लिया, प्रगाढ़ आलिंगन में ले लिया और चूम लिया—एक सुलगता हुआ, सम्मोहन, अस्तित्व-निरपेक्ष, तदाकार चुम्बन।'

लेखक ने यहाँ पर युगल-प्रणयी की स्वच्छद यौन-वृत्ति का उन्मुक्त भाव से चित्रण किया है। एक-दूसरे के भाव में एकाएक ज्वार आ गया है, किन्तु रेखा आविष्ट है और भुवन किञ्चित् सयत। भावाविष्ट रेखा ने भुवन से कहा—'मैं तुम्हारी हूँ, भुवन, मुझे लो।' किन्तु भुवन का सारा सस्कार उसकी स्वच्छद प्रणय-केलि में प्रतिबन्धक सिद्ध हुआ। उसका सारा शरीर काँपने लगा और वह रेखा की जाँघ में अपना सिर गड़ाकर सिसकने लगा और अस्पष्ट शब्दों में कहने लगा—'यह इन्कार नहीं है, रेखा; प्रत्याख्यान नहीं है... यह सब बहुत सुन्दर है, बहुत सुन्दर... वह... वह सौन्दर्य की चरम अनुभूति होती है—होनी चाहिए—मैं मानूँता हूँ... इसीलिए डर लगता है, अगर वह—अगर वैसा न हुआ—जो सुन्दर है उसे मिटाना नहीं चाहिए... तुमने जो दिया है, उसके सौन्दर्य को मैं मिटाना नहीं चाहता, रेखा, जोखम में नहीं डालना चाहता। वह बहुत सुन्दर है, बहुत सुन्दर.....'

नारी की स्वाभाविक यौन-वृत्ति पुरुष की आँच में पघल गई और उसने अपना सब कुछ पुरुष पर निछावर कर दिया। वस्तुतः रेखा ने उच्छल भाव से अपने आपको भुवन को समर्पित कर दिया, किन्तु अपने सहज सकोचशील स्वभाव एवं अपने सत्कारों के कारण भुवन रेखा के प्रणय का प्रतिदान न दे सका। यहाँ पर लेखक ने दोनों की यौन-वृत्ति को सयत भाव से अंकित किया है किन्तु तुलियन भील के रम्य-स्निग्ध वातावरण में लेखक संयत भाव नहीं रख सका है और दोनों के क्रिया-कलाप को इस रूप में वर्णित किया है कि दोनों की वृत्तियों में उच्छृंखलता आ गई है और सारा वर्णन अतिशय शृंगारिक हो उठा है—उदाहरण के लिए देखिए—

‘भुवन ने कम्बल खींचकर कन्धे ढँक दिए। कम्बल के भीतर उसका हाथ रेखा का वक्ष सहलाने लगा।’ ‘भुवन को उसने इतनी जोर से भीच लिया कि उन छोटे-छोटे हिम-पिंडों की शीतलता भुवन की छाती में चुभने लगी।’

‘सहसा भुवन ने कम्बल हटाया, मृदु किन्तु निष्कप हाथों से रेखा के गले से बदन खोले और चाँदनी में उभर आए उसके कुचों के बीच की छाया भरी जगह को चूम लिया फिर अवश भाव में उसकी ग्रीवा को, कन्धों को, पलकों को, ओठों को, कुचों को.....और फिर उसे अपने निकट खींचकर ढँक लिया।’

‘और उसने बड़े जोर से रेखा के ओठ चूम लिए, वह जागी और उसकी ओर उमड़ आई और वह उमड़ना फिर एक आप्लावनकारी लहर हो गया।’

लेखक ने उक्त स्थलों पर रेखा और भुवन की यौन वृत्ति का खुलकर वर्णन किया है। उसका साकेतिक रूप भी प्रस्तुत किया जा सकता था, किन्तु उन्मुक्त भाव से वर्णन कर उसने उक्त स्थलों को उत्तेजक-सा बना दिया है। तथापि यह बात निश्चित-सी है कि उक्त वर्णनों में अश्लीलता नहीं है, जैसा कि बहुत से आलोचकों ने आरोप लगाया है।

चंद्रमाधव की यौन-वृत्ति अधिक विकृत है। वह रेखा और गौरा को पाने की कोशिश करता है, किन्तु वह किसी को भी अपनी ओर आकृष्ट नहीं कर सका। अपनी पत्नी कौशल्या के प्रति उसके मन में किसी प्रकार का आकर्षण नहीं है, क्योंकि पत्नी में वह प्रेयसी का रूप पाना चाहता है, पर वह रूप पा नहीं सकता। इसी कारण उसके प्रति उसके मन में घृणा-भाव है। यह दूसरी बात है कि वासना से अभिभूत होकर वह उसके ही निकट जाता है। उसकी वासना का एक चित्र देखिए—

‘चंद्र ने उसकी काँपती-सी देह को खींचकर चारपाई पर गिरा लिया और एक क्रूर चुम्बन से उसके ओठ कुचल दिए—अंधेरे में कौशल्या की देह का कम्पन सहसा स्थिर हो आया—उन ओठों में वासना थी, सूखे गर्म ओठ, पुरुष के ओठ पर प्रेमी के नहीं, प्यार नहीं, बीते हुए स्मरणप्रित चुम्बनों की गरम-गरम राख....’



इसमें कोई सदेह नहीं कि 'नदी के द्वीप' में यौन-वृत्ति का सयत वर्णन नहीं है। कही-कही लेखक ने अपने अनुशासित, सयमित रूप का परित्याग कर दिया है और यौनि-वृत्ति के उच्छृंखल वर्णन में, अनजाने ही सही, रस लेने लगा है।

व्यक्तिवादी उपन्यास होने के कारण वैवाहिक सस्था के प्रति एक विशेष प्रकार की दृष्टि हममें मिलती है। रेखा का वैवाहिक जीवन अभिशप्त ही सिद्ध हुआ। इस कारण उसकी दृष्टि में विवाह का कुछ दूसरा मूल्य है। भुवन के प्रति आकृष्ट होकर उसने भुवन को अपना सर्वस्व समर्पित कर दिया, किन्तु बीनकार-सर्जन की सामाजिक सुरक्षा के लिए जब भुवन ने उसके सामने विवाह का प्रस्ताव रखा, तो वह उस प्रस्ताव को स्वीकार न कर सकी। ऐसा नहीं था कि भुवन से प्रेम नहीं करती थी, वरन् वह उसे बधन में नहीं डालना चाहती थी। उसने स्वयं जो विवाह कर लिया, उसमें सामाजिक सुरक्षा की भावना नहीं थी, वरन् वह भुवन और गौरा के मिलने का मार्ग प्रशस्त करना चाहती थी। व्यक्तिगत रूप में वह विवाह पसन्द नहीं करती थी, क्योंकि उसकी दृष्टि में विवाह प्रेम के गले को धोटा देता है। भुवन और गौरा सामाजिक सस्कार को अस्वीकार नहीं कर सके हैं। उन दोनों की दृष्टि में वैवाहिक सस्था उपादेय है, पर वरण की स्वतन्त्रता वे वाञ्छनीय समझते हैं। चद्रमाधव अपनी विवाहिता पत्नी को स्वीकार नहीं कर पाता। वह अपने वैवाहिक जीवन के दायित्व से भागता है। अपनी सतानों को अपना नहीं पाता। वह अपनी पत्नी में वह नहीं पाता जो वह पाना चाहता है। इसी कारण वह एक अभिनेत्री से विवाह कर लेता है। व्यक्तिवादी दृष्टि के कारण वह सामाजिक दायित्व से पलायन कर जाता है। इस प्रकार हम देख सकते हैं कि 'नदी के द्वीप' में प्रेम, यौन-वृत्ति और विवाह को पूर्णतया व्यक्तिवादी स्तर पर चित्रित किया गया है। उक्त समस्त वृत्तियों में सयम और अनुशासन का अभाव परिलक्षित होता है।

उक्त समस्याएँ पूर्णतः वैयक्तिक समस्याएँ हैं, समाज के साथ इनका कोई सम्बन्ध नहीं है। उपन्यास के चारों भाग उन्हें व्यक्तिगत स्तर पर ही ग्रहण करने हैं, यदि उनमें कहीं सामाजिक भावना आई है तो उनके सस्कार के कारण, अन्यथा वे सब अपने व्यक्तिगत स्वार्थ में निमग्न हैं। 'नदी के द्वीप' की कथावस्तु शृंगार-प्रधान है। कथा-वस्तु का स्वरूप बहुत ही सक्षिप्त है। पति-परित्यक्ता रेखा चद्रमाधव के सम्पर्क में आती है और भुवन से मिलकर उसकी ओर आकृष्ट होती है और अपने प्रभावशाली व्यक्तित्व के कारण उसे अभिभूत कर लेती है। यह जानकर कि भुवन के मन में गौरा के प्रति अत्यन्त मृदुल भाव हैं, वह भुवन के जीवन से निकल जाती है और अंत में डॉ० रमेशचन्द्र से विवाह कर लेती है। कथा-सूत्र के विकास से ऐसा प्रतीत होता है कि भुवन और गौरा भी एक-दूसरे से मिल गए होंगे। चद्रमाधव न तो रेखा को और

न तो गौरा को अपनी ओर आकृष्ट कर पाता है। वह अपने पारिवारिक दायित्व को छोड़ एक अभिनेत्री से विवाह कर लेता है। इतनी-सी कथा-वस्तु को लेखक ने अपनी अपूर्व प्रतिभा के कारण अत्यन्त प्राणवान् बना दिया है। चार व्यक्तियों की जीवन-चर्या, उनके मानसिक भाव, आचार-विचार को धीरे-धीरे उसने व्यवस्थित रूप प्रदान कर दिया है और मनोविश्लेषणात्मक पद्धति को अपनाकर कथा-सूत्र को बहुत ही स्वाभाविक ढंग से विकसित किया है। पूरे उपन्यास की योजना इस प्रकार हुई है कि प्रत्येक पात्र को दो-दो अध्याय अपने भाव-विचार व्यक्त करने के लिए दिए गए हैं और अंतराल में उन सबकी औचित्यपूर्ण अन्विति पत्रों के माध्यम से स्थापित की गई है। कथा-वस्तु सुनियोजित है। इस कारण उसके क्रमिक विकास में कहीं भी अस्वाभाविकता दृष्टिगत नहीं होती। हाँ, इतना अवश्य है कि उपन्यास की भूमिका अत्यन्त सीमित-परिबद्ध स्तर की है। समस्या व्यक्तिगत स्तर की है और समाधान भी व्यक्तिगत स्तर का है। ऐसा क्यों हुआ ? यहाँ इस प्रकार का कोई प्रश्न अयौक्तिक है। ऐसा हुआ, यह यथार्थ है, क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति का अपना मन-संसार है। उसी में वह जीता है और मरता है तथा उसका मनः संसार दूसरे के लिए अज्ञेय है।

पात्रों के निर्माण में लेखक को कोई उल्लेखनीय सफलता नहीं प्राप्त हुई है। 'नदी के द्वीप' में ऐसा कोई पात्र नहीं है जो पाठको पर अपना स्थायी प्रभाव छोड़ सके। रेखा के निर्माण में लेखक ने रसात् अधिक सावधानी दिखाई है, किन्तु उसके अतर्पण के साथ उसका व्यक्तित्व भी टूटा हुआ ही रह गया है, उसके विचारों में अन्तर्विरोध है। लेखक ने उसे बौद्धिक धरातल पर प्रतिष्ठित करने का यत्न किया है, किन्तु कहीं पर भी उसकी बौद्धिकता ऐसी नहीं है जो पाठको को छू जाए या अभिभूत कर ले। वर्तमान में जीना उसका जीवन-दर्शन है। क्षण की अनुभूति ही को वह यथार्थ अनुभूति मानती है, किन्तु सबसे बड़ी विडम्बना तो यह है कि वह क्षणों की परम्परा में जीती है और भूत के आधार पर आगत के सम्बन्ध में निर्णय लेती है। क्षणजीवी के लिए 'मैं प्यार करती हूँ' यही तक अलम् है, 'प्यार कल्लों' यह उसका विषय नहीं है, किन्तु भुवन के सम्बन्ध में रेखा ऐसा ही करती है। रेखा में बौद्धिकता है, संवेदना है, दृढ़ता है, किन्तु ऐसा कुछ नहीं है जो 'शेष प्रश्न' के कमल के समान उसे पाठको के हृदय में बैठा दे।

भुवन को लेखक ने बौद्धिक और संवेदनशील सिद्ध करने का प्रयत्न किया है, पर उसका बौद्धिकता पृष्ठभूमि में ही काँस्मिक रश्मियों के साथ रह गई है और उसका संवेदनशील रूप या और यथार्थ रूप में उसका अति भावुक रूप पाठको के सामने अधिक स्पष्ट होकर आया है। रेखा के प्रथम दर्शन पर ही वह उसके व्यक्तित्व और उसकी वाकपटुता से अभिभूत हो जाता है। हम कहना चाहें तो कह सकते हैं वह उसको सौंदर्य-

छटा से विमुग्ध हो खिंच उठता है और निरंतर खिंचता जाता है। इससे बढ़कर और कैसी भावुकता हो सकती है कि वह रेखा को स्टेशन पर छोड़ने गया था, किन्तु उसके इंगित मात्र पर उसके साथ-साथ नैनीताल चला गया। क्या यह उसके व्यक्तित्व का दुर्बल पक्ष नहीं है? जब रेखा ने उन्मुक्त भाव से भुवन को अपने आपको समर्पित कर दिया, उस समय भुवन का रुदन बहुत ही बचकाना प्रतीत होता है। 'सौंदर्य को मैं मिटाना नहीं चाहता' आदि उसकी उक्तियों में ऐसा कोई अर्थ-गाभीर्य नहीं है, जिससे उसके रुदन का कोई समाधान प्राप्त हो सके, जबकि तुलियन भील के रम्य वातावरण में उसी भुवन को रेखा का उन्मुक्त समर्पण एवं रेखा का मृदु साहचर्य आह्लादकारी, शीतल और शामक प्रतीत हुआ। क्या वहाँ पर सौंदर्य के मिटाने का प्रश्न उत्थित नहीं हुआ? इसमें कोई संदेह नहीं कि भुवन रेखा की तुलना में अधिक सहज है, सकोचशील है, किन्तु क्षण की अनुभूति में उसका भी विश्वास है जो बीच ही में विश्रुखलित हो जाता है। रेखा में आरोपित अपने तत्त्व को सामाजिक सुरक्षा एवं मान्यता देने के अभिप्राय में उसने रेखा के सामने विवाह का प्रस्ताव रखा था, किन्तु रेखा उसे बधन में बाँधना नहीं चाहती थी। इसी कारण मर्मतुद वेदना सहनकर उसने भ्रूण-पात करा दिया और यह भ्रूण-पात भुवन के अंतर्मन को बहुत गहराई तक छू गया। उसे ऐसा प्रतिभासित होने लगा था कि मानो आग की लाटों में जलते हुए बच्चों को वह देखा करता था। यहाँ पर भी बौद्धिक स्तर की तुलना में उसका संवेदन ही अधिक जागरूक है। रेखा के प्रति उसमें जो आकर्षण जागरित हुआ, उसके फलस्वरूप उसके मन में गौरा के प्रति किंचित् औदासीन्य और उससे अधिक स्वअपराधजन्य सकोच भाव उत्पन्न हो गया। यही कारण है कि वह गौरा से कतराने लगा। यह वस्तुतः उसका सहज मानवीय रूप है। मनोविश्लेषक के रूप में लेखक ने गौरा के सामने उसकी अपराध-स्वीकृति कराकर उसकी मानसिक ग्रंथि को निवारित कर दिया और फलतः वह गौरा की ओर सवेग प्रधावित हो उठा। वस्तुतः संवेदनशील भुवन रेखा और गौरा चक्र-दोल पर ही दोलायमान होता रहा। उसका व्यक्तित्व प्रभावशाली नहीं बन पाया है।

चंद्रमाधव में औद्धत्य है जो आरंभ से ही लक्षित हो जाता है। वह अपनी पत्नी कौशल्या को मन से नहीं अपना पाता, क्योंकि वह आधुनिक प्रेयसी के समान मुक्त व्यवहार, पाँव में लज्जा की बेड़ी होने के कारण नहीं कर सकती थी। वह रेखा की ओर उसके सौंदर्य, मुक्त व्यवहार और वाक्पटुता के कारण उन्मुख होता है और उस ओर से निराश होकर गौरा के निकट पहुँचने का धृष्ट प्रयास करता है। रेखा और भुवन के सम्बन्धों का दुस्प्रयोग कर उसके मन में भुवन के प्रति वितृष्णा जाग्रत करने की असफल चेष्टा करता है और अंत में कम्युनिस्ट होकर एक अभिनेत्री से विवाह कर

लेता है तथा अपने पारिवारिक दायित्व से पलायन कर जाता है। चद्रमाधव का चारित्रिक विकास लेखक स्वाभाविक रूप में दिखा सका है। उसकी वासना, यौन-वृत्ति, ईर्ष्या आदि मानव-सुलभ वृत्तियों को लेखक ने सहज रूप में चित्रित किया है, किन्तु व्यक्तिवादी के स्थान पर उसे कम्युनिस्ट के रूप में दिखाया जाना किसी प्रकार का औचित्य नहीं रखता, क्योंकि उसमें वैचारिक धरातल पर भी साम्यवादी विचार-सरणी की कोई प्रतिध्वनि सुनाई नहीं पड़ती।

‘नदी के द्वीप’ में मानवीय धरातल पर सर्वोत्कृष्ट पात्र गौरा है। लज्जाशील विनयशील, मृदु, दृढ़ निश्चयी, मितभाषी और अपने विचार तथा व्यवहार में स्पष्ट। उसके मन में भुवन के प्रति आरम्भ में श्रद्धा जनित आकर्षण उत्पन्न होता है और वहीं धीरे-धीरे विकसित होकर सहसा प्रणय का रूप धारण कर लेता है। प्रणय का आलोक छिपाए नहीं छिपता, किन्तु वह अपने प्रणय को भुवन से सायास छिपाती है। ऐसा नहीं है कि भुवन के मन में उसके प्रति कम आकर्षण है, किन्तु लज्जा से अवगुन्ठित छुई-मुई गौरा को देखकर सहज सकोचशील भुवन अपनी भावना को हृदय के कोने में ही सहलाकार सुला देता है। यदि उसे गौरा के महिमा-मण्डित प्रणय का ज्ञान होता तो वह शभवतः रेखा की ओर न झुकता। वह भावनाशील अवश्य था, किन्तु कामुक नहीं था और गौरा को अपने भुवन दा पर अपने से अधिक विश्वास था, क्योंकि उसकी दृष्टि में भुवन दा अपने गौरव और अपनी महिमा के सम्बल से वहाँ अवस्थित थे, जहाँ साधारणतः किसी की दृष्टि नहीं पहुँच सकती थी और वह निर्भरानन्द में मग्न खुल कर, छककर उसकी उपामना कर सकती थी। उसे यह ज्ञान कहाँ था कि रेखा जैसी नारी के शामक सान्निध्य में उसका चद्रकात द्रवित हो जाएगा। गौरा को रेखा और भुवन के सम्बन्धों का ज्ञान हुआ, किन्तु भुवन के प्रति उसके मन में किंचित भी विकार उत्पन्न नहीं हुआ। अपने प्रति भुवन की उदासीनता उसके लिए अमह्य अवश्य थी, फिर भी मूक भाव से अतर्मुखी होकर सगीत में अपने मन को रमाकर वह सहन करती रही। भुवन अपनी अपराध-भावना के कारण उससे दूर भागता रहा और वह थी अपने आराध्य को कसकर अपने पास खींचती रही। भुवन की अपराध-स्वीकृति से भी उसे किसी प्रकार की ग्लानि नहीं हुई। रेखा और भुवन के इतने निकट के सम्बन्ध ने भी उसके मन में किसी प्रकार का विकार उत्पन्न नहीं होने दिया। आखिर वह भुवन में जो जीती थी। इतना उदार और महीन चरित्र। अपने आराध्य के स्खलन को उसने सहज भाव से ग्रहण कर लिया और उसे अपनाते के लिए, उसे सात्वना देने के लिए उसके ऊपर झुककर अपनी केश-कादम्बिनी से उसके मुख-मण्डल को आवृत कर लिया और उसे अपनाते के लिए सतत प्रयत्न करती रही। ‘नदी के द्वीप’ में गौरा का पात्र अत्यन्त उज्ज्वल, महिमा मण्डित और अकुठित है।

शुद्धतः व्यक्तिवादी उपन्यास होने के कारण 'नदी के द्वीप' में सामान्य जीवन और जागतिक समस्याओं की घोर उपेक्षा है। इस उपन्यास का प्रत्येक व्यक्ति अपनी निजी, व्यक्तिगत समस्याओं से इस प्रकार आक्रान्त है कि उसे दूसरे की ओर ध्यान देने का अवसर कम प्राप्त होता है। रेखा की क्षणानुभूति से अस्तित्ववादी विचारधारा का संकेत मिलता है, किन्तु वह अपने वर्तमान या क्षण की अनुभूति में अधिक समय तक रह नहीं पाती और उसकी क्षण की अनुभूति, क्षणों की परम्परा में संक्रमित हो जाती है। इस उपन्यास की कथा-वस्तु का काल द्वितीय विश्व महायुद्ध का काल है। उस समय विश्व के सामने विषम विभीषिका के दृश्य विद्यमान थे, किन्तु इस उपन्यास के पात्रों के अंतर्मुख में यह विभीषिका अभिवर्द्धनी घटना कोई विशेष प्रभाव उत्पन्न नहीं कर पाती। चंद्रमाधव वैचारिक धरातल पर इसमें प्रभावित हुआ था। इसी कारण उसने गौरा की संगीत-साधना पर प्रश्न किया था, किन्तु गौरा का उत्तर नितांत व्यक्तिवादी स्तर का था। उक्त विश्व-युद्ध के अवसर पर भुवन ब्रिटिश सरकार को साहाय्य अर्पित करने के उद्देश्य से फट पर गया अवश्य था, किन्तु उसका उद्देश्य न तो सरकार को सहायता अर्पित करना था, न तो वैज्ञानिक अनुसंधान के उत्साह का प्रदर्शन था और न तो भारतीय स्वाधीनता के लिए किसी प्रकार का कार्य-सम्पादन था, अपितु वह अपने आपमें, अपने मानसिक संघर्ष से पलायनोन्मुख होकर युद्ध की विस्फोटक स्थिति में कूद पड़ा था। जिस कालावधि का चित्रण इस उपन्यास में हुआ है, वह अवधि भारतीय स्वाधीनता-संग्राम के चरम उत्कर्ष की अवधि है, किन्तु वैयक्तिक स्वातंत्र्य के अधिवक्ता चारों पात्रों के मन में कहीं पर भी राष्ट्रीय और सामाजिक स्वातंत्र्य-भाव की छोटी-सी लहर भी उठती हुई दृष्टिगत नहीं होती।

इस उपन्यास की सफलता इसके शिल्प-विधान में निहित है। मनोविश्लेषात्मक पद्धति का लेखक ने बहुत ही सफल प्रयोग किया है और अनेक परिप्रेक्ष्यों में, अनेक दृश्य विधानों में पात्रों की चारित्रिक विशेषता पर इस रूप में प्रकाश डालने का प्रयत्न किया है कि उनके मानसिक धरातल के निगूढ़ तत्त्व भी सरलतापूर्वक उभर कर सामने आ सकें हैं। मानवीय चेतना-लहर की सूक्ष्मताओं को लेखक सफलतापूर्वक आन्वित और विवेचित कर सका है। ऐसा करने के लिए उसने ऐतिहासिक सर्वज्ञता की प्रणाली न अपनाकर मनोविश्लेषात्मक पद्धति की अधुनातन टेकनीक को बहुत ही सफलता के साथ अपनाया है। प्रत्यवलोकन या स्मृत्यवलोकन, पूर्वदीप्ति, चलचित्रात्मक, पत्रात्मक, डायरी, नोट आदि अनेक विधियों का आश्रय ग्रहण कर उसने पात्रों की मनोभूमि को पाठकों के सामने प्रस्तुत किया है। कुछ ऐसी घटनाएँ हैं जिनका पात्र स्मृति के आधार पर अवलोकन करते हैं, कुछ घटनाओं की दीप्ति से वे उच्छ्वसित हो अपने मनोभाव व्यक्त

कर देते हैं, कुछ ऐसी घटनाएँ हैं, जिन्हें पात्र संभवतः प्रत्यक्ष रूप में नहीं कह सकते, किन्तु पात्र में उनकी अभिव्यक्ति सरलता से कर देते हैं, दूसरे पात्रों की प्रतिक्रियाओं का भी पात्रों के माध्यम से अच्छा बोध हो जाता है और रही-सही बातें डायरी, नोट आदि से व्यजित हो जाती हैं। तात्पर्य यह है कि लेखक ने अपनी ओर से कुछ न कहकर पात्रों के माध्यम से ही उनके मनोभाव, कार्य-विधि, विचार-सरणि आदि को सफलतापूर्वक प्रस्तुत कर दिया है।

‘नदी के द्वीप’ में उद्धरणों का बाहुल्य है। उद्धरणों को या तो पात्रों के प्रस्तुत भाव को रजित करने के उद्देश्य से या उसकी पुष्टि के उद्देश्य से या प्रोत्तेजन के उद्देश्य से प्रयुक्त किया गया है, किन्तु ये उद्धरण ही इस उपन्यास के सबसे दुर्बल पक्ष हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि इस उपन्यास के मुख्य पात्र रेखा और भुवन उद्धरणों में ही जीते हैं, उनका निजी कुछ नहीं है। साथ ही एक विज्ञान के डॉक्टर में साहित्य की ऐसी मर्मज्ञता दिखाकर लेखक ने और भी विचित्र स्थिति उत्पन्न कर दी है।

इस उपन्यास में प्रतीक-विधान का कुशल प्रयोग हुआ है। उपन्यास का नाम ही प्रतीकात्मक है और नाम के प्रतीक को स्पष्ट करने का लेखक ने अनेक स्थानों पर प्रयत्न किया है, किन्तु इससे जीवन के सन्नाह, अस्तित्व के खनरे आदि का बोध न होकर मनुष्य की विवशता का बोध अधिक होता है।

एकाध स्थान पर लेखक ने स्वप्न-विश्लेषण पद्धति भी प्रयुक्त की है जो अपने आप में प्रतीकात्मक है और विशेष रूप में प्रभाव उत्पादित कर सकी है।

‘नदी के द्वीप’ में स्थान-स्थान पर प्रकृति-दृश्यों के अभिराम चित्र उरेहे गए हैं। कुछ आलोचकों की दृष्टि में उन प्रकृति-दृश्यों से उपन्यास का प्रवाह बाधित हो उठा है, किन्तु वस्तुतः ऐसा नहीं है, अपितु प्रकृति के चित्र-विचित्र दृश्य उपन्यास के प्रवाह में रंग-विरंगे रत्नों के समान जगमग-जगमग दीप्त होकर पाठकों को और भी रस-मग्न करने की क्षमता रखते हैं।

शिल्प से भी अधिक इस उपन्यास की भाषा की आलोचकों ने मुक्त कंठ से प्रशंसा की है। डॉ० देवराज को सहसा विश्वास नहीं होता कि हमारी भाषा में, उसके विकास की इस अवस्था में, ‘नदी के द्वीप’ जैसी रचना प्रस्तुत की जा सकती है। ‘..... उसका प्रत्येक शब्द मानो हाल ही में टकमाल से ढल कर नई चमक तथा व्यञ्जकता लेकर आगत हुआ है। वे शब्द जो सुपरिचित हैं और वे जो अल्प-परिचित हैं, सभी वहाँ निरालो सार्थकता से दीप्त और मुखर हैं।

इसमें कोई संदेह नहीं कि इस उपन्यास की भाषा बहुत ही प्राञ्जल, परिष्कृत

और प्रौढ़ है। 'नदी के द्वीप' के पूर्व किसी भी उपन्यास में इतनी सुघड भाषा नहीं मिल सकती। भाषा पर लेखक का अद्भुत अधिकार है और वह शब्दों की छटा को और विच्छिन्नता को परखने की अद्भुत शक्ति से सम्पन्न है। भाषा में सरस-ऋजु प्रवाह है और अनेक स्थलों पर विराम-चिह्नों से भी भावों की विलक्षण व्यञ्जना कराई गई है। स्थल-विशेष, पात्र-विशेष और भाव-विशेष को देखकर भाषा के स्वरूप को ढाला गया है। फलतः इस उपन्यास की भाषा बहुत ही सशक्त बन पड़ी है। स्थान-स्थान पर अंग्रेजी के शब्दों का प्रयोग रत्न-राशि में बदरगी ककड़ियों के समान खटकता है। भावावेश एवं भावाकुलता के प्राधान्य के कारण नपे-तुले शब्दों के स्थान पर कुछ अधिक शब्दों का प्रयोग कहीं-कहीं पर किया गया है, कम शब्दों में भी भाव की कुशल व्यञ्जना संभव है।

“दुःख सबको माँजता है

और—

चाहे स्वयं सबको मुक्ति देना वह न जाने, किन्तु—

जिनको माँजता है

उन्हे यह सीख देता है कि सबको मुक्त रखे।”

उक्त कविता को अज्ञेयजी ने 'नदी के द्वीप' के आरम्भ में देकर संभवतः यह संकेत दिया है कि इस उपन्यास में कष्टना और वेदना वा स्वर प्रधान है किन्तु इस उपन्यास में कष्टना और वेदना का ऐसा कोई स्थल नहीं है जो पाठको को छू जाए। रेखा की वेदना का ऐसा कोई रूप नहीं है जो कष्टना का उद्रेक कर सके। कुछ सीमा तक उसके निजी, व्यक्तिगत जीवन ने उसे माँजा अवश्य था। इसी कारण वह भुवन को मुक्ति दे सकी।

शृंगार प्रधान यह उपन्यास पाठको पर अमिट प्रभाव उत्पन्न करने में अक्षम है। यह न तो बुद्धि को और न तो मन को अपने प्रभाव में समेट पाता है और अपने किसी चरम लक्ष्य की ओर भी पाठको को आकृष्ट नहीं कर पाता। वैसे इस उपन्यास का कोई चरम लक्ष्य है भी नहीं। शिल्प और भाषा की दृष्टि से असाधारण रचना होते हुए भी प्रभाव की दृष्टि से यह एक साधारण रचना है।

## मृगनयनी

‘मृगनयनी’ का बुन्दावनलाल वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यासों में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। कुछ आलोचक इसे सर्वोत्कृष्ट उपन्यास समझते हैं। बुन्दावनलाल वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यासों में ‘गढ़ कु डार’, ‘विराटा की पद्मिनी’, ‘महारानी लक्ष्मी बाई’ और ‘मृगनयनी’ अधिक विख्यात उपन्यास हैं। इन सबमें मध्यकालीन भारतीय सभ्यता, संस्कृति, जीवन-पद्धति आदि के अत्यंत जीवन्त एवं मार्मिक चित्र अंकित हैं, किन्तु वर्मा जी ने इन उपन्यासों में प्रधानतः बुन्देलखंड का इतिहास ही चित्रित किया है और बुन्देलखंड के इतिहास से तत्कालीन भारत का सघर्ष एवं द्वन्द्व भरा इतिहास अत्यन्त स्पष्ट रूपा में आभासित हो उठा है। वर्मा जी ने दो प्रकार के ऐतिहासिक उपन्यास लिखे हैं, पहले प्रकार के वे हैं जिनकी कथा-वस्तु इतिहास-सम्मत है और वातावरण भी ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर आधृत है, दूसरे प्रकार के वे हैं जिनकी कथा-वस्तु कल्पित है, किन्तु वातावरण ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर आधृत है। ‘गढ़ कु डार’, ‘महारानी लक्ष्मीबाई’, ‘मृगनयनी’ आदि पहले प्रकार के उपन्यास हैं और ‘विराटा की पद्मिनी’ आदि दूसरे प्रकार के उपन्यास हैं। जिन उपन्यासों के कथानक इतिहास-सम्मत हैं, उनके लिए भी यह आवश्यक नहीं है कि उनका पूरा का पूरा कथानक इतिहास-सम्मत ही हो। लेखक अपनी रचि एवं प्रभावोत्पादकता की दृष्टि से अपने मूल कथानक के साथ ऐसे प्रासंगिक और अवान्तर कथानक भी जोड़ सकता है जो कथावस्तु की प्रभावमयता में सहायक हों और उसे आगे की ओर बढ़ाने में सफल सिद्ध हो सकें। ‘मृगनयनी’ की कथा-वस्तु के निर्माण में लेखक ने अनेक स्रोतों से सहारा ग्रहण किया है। राजा मानसिंह का कथानक इतिहास-सम्मत है। सिकन्दर लोदी, गयासुद्दीन खिलजी, नसीरुद्दीन खिलजी, महमूद बघरनी, राजासिंह, मृगनयनी आदि पात्र इतिहास के आलोक में चित्रित किए गए हैं। प्रसिद्ध गायक बैजू बावरा का ऐतिहासिक काल निश्चयपूर्वक निर्धारित नहीं हो सकता है। उनके सम्बन्ध में कियदन्तियों का ही अश्रय ग्रहण किया जा सकता है। बहुत से लोग उन्हें हरिदास स्वामी



का शिष्य और तानसेन का समसामयिक मानते हैं। बर्मा जी ने किसी एक किंवदन्ती के साक्ष्य पर उन्हें राजा मानसिंह का समकालीन माना है। मृगनयनी के सम्बन्ध में अनेक प्रकार की जनश्रुतियाँ एवं किंवदन्तियाँ बुन्देलखण्ड में प्रचलित हैं। बर्माजी ने उनका यथेष्ट उपयोग किया है और उन्हें सशक्त तथा सजीव बनाने के लिए कुछ अवान्तर कथा-वृत्तों का भी सर्जन किया है, जिससे उपन्यास की कथा-भूमि अधिक मार्मिक हो सकी है। मृगनयनी की बाल्यावस्था के जीवन को अपनी कल्पना के पुट से उन्होंने अत्यधिक प्रभावशाली बना दिया है। अटल और लाखी लेखक की कल्पना की प्रसूति है और समग्र उपन्यास में उनके चरित्र रत्न के सदृश भास्वर हैं। यत्र-तत्र और भी लेखक की कल्पना के पात्र हैं, जिन सबको आधिकारिक कथा-सूत्र में पिरोकर लेखक ने अपने उपन्यास का निर्माण किया है। 'मृगनयनी' के कथानक में इतिहास, जन-श्रुति, किंवदन्ती और कल्पना का अद्भुत संयोग है। अतः इसे हम शुद्ध ऐतिहासिक उपन्यास नहीं कह सकते। सामान्य दृष्टि से देखा जाय तो यह बात स्पष्ट हो जाती है कि उपन्यास इतिहास नहीं हो सकता और इतिहास उपन्यास नहीं हो सकता। दोनों में बहुत बड़ा अन्तर है : उपन्यास कल्पना-प्रसूत होता है और इतिहास तथ्यों का आकलन, व्यवस्थापन एवं पुनर्व्याख्यान होता है। उपन्यास में इतिहास सूक्ष्म तनु के रूप में विद्यमान रहता है जिसे लेखक अपनी उर्वर कल्पना से रूपायित करता है, इन्द्रधनुषी आभा प्रदान करता है, जबकि इतिहास आद्यन्त तथ्यों के सम्बल पर ही खड़ा रहता है, उनके आकलन, व्यवस्थापन एवं पुनर्व्याख्यान में इतिहासकार की कल्पना सहायक होती है। तथ्यात्मक होने के कारण इतिहास नीरस होता है और काल्पनिक होने के कारण उपन्यास सरस। अतः उपन्यास अपने मौलिक रूप में इतिहास नहीं हो सकता। 'मृगनयनी' में ऐतिहासिक तथ्य हैं, किन्तु तथ्यों को तथ्य-रूप में प्रस्तुत नहीं किया गया है, वरन् तथ्यों के माध्यम से तत्कालीन सामाजिक, धार्मिक, आर्थिक और सांस्कृतिक जीवन को उभारने का सफल प्रयास है। लेखक की कथा का केन्द्रीय बिन्दु राजा मानसिंह है जिसके आधार पर पूरे इतिवृत्त का निर्माण हुआ है। उसकी कहानी प्रधानतः मृगनयनी की कहानी से सम्पुष्ट प्रधान कहानी है और अन्य इतिवृत्त—सिकंदर लोदी, महमूद बघराँ, गयासुद्दीन खिलजी, राजसिंह आदि के कथा-वृत्त—या तो मूल कथा से सम्बद्ध हैं या तो मूल कथा के प्रवाह में सहायक हैं। यदि हम सूक्ष्मता से विचार करें तो यह बात स्पष्ट हो जाती है कि मूल कथा सूत्र में इनमें से कतिपय कथानक प्रत्यक्ष रूप में किसी प्रकार की सहायता नहीं पहुँचाते। प्रधान कथा-वस्तु की प्रभावमयता को यदि लेखक और अधिक सघन बनाना चाहता तो निश्चय ही वह अनावश्यक कथा-विस्तार न करता। सिकंदर लोदी का कथानक मूल कथा-वस्तु से प्रत्यक्ष रूप में सम्बद्ध है। लेखक उसे और अधिक

प्रभावशाली बना सकता था। गयासुद्दीन खिलजी और उसके पुत्र नसीरुद्दीन खिलजी के कथानक को अनावश्यक तूल दिया गया है और महमूद बघराँ का कथानक यदि न रखा गया होता तो उपन्यास की कथा-भूमि को किसी प्रकार की क्षति न पहुँचती। लेखक इतिहास के मोह में इस प्रकार ग्रस्त है कि इतिहास के अनावश्यक एवं नीरस तथ्यों की प्रस्तुति के लोभ का स्वरण वह नहीं कर पाता। मूल कथा के प्रवाह में ऐसे अनावश्यक तथ्य विघातक सिद्ध हुए हैं।

निन्नी (मृगनयनी) और लाखी के आरम्भिक जीवन का समग्र वर्णन लेखक की कल्पना की प्रसूति है। ऐतिहासिक वातावरण में उसकी कल्पना ने पूरी कुशलता के साथ दोनों पात्रों का निर्माण किया है जो वस्तुतः बहुत ही स्वाभाविक बन पड़े हैं। पूरे उपन्यास में मूल कथा-वृत्त के साथ अचल, निन्नी और लाखी के जीवन-वृत्त का अश अधिक प्रभावशाली और स्तुत्य बन पड़ा है। कथा-वृत्त का प्रवाह कहीं पर भी अस्वाभाविक प्रतीत नहीं होता। इसी कथा-वस्तु के साथ नटों की कथा-वस्तु भी सम्बद्ध है। यह बात हम स्वीकार करते हैं कि आधिकारिक कथा-वस्तु के विकास में इसका किञ्चित् योग अवश्य है और लाखी की चैतिक अशांति और अतर्कान्द को स्पष्ट करने में यह सहायक भी है, किन्तु इसमें कृत्रिमता अत्यधिक है। लाखी जैसी ओजस्वी पात्र नटों के कार्य-कलाप से इतना अभिभूत हो उठे कि उसकी निजी निश्चयात्मक वृत्ति कुठित हो जाए और वह स्वयं अपने भविष्य का किसी रूप में निर्णय न कर सके, यह सब लाखी के चरित्र-विकास में चिन्त्य-सा प्रतीत होता है। खैर, अंत में लाखी और अटल को नटों के चगुल से बचाकर लेखक ने दोनों पात्रों के चरित्र को धूमिल होने से बचा लिया है और लाखी के प्रत्युत्पन्नमतित्व एवं अद्भुत शौर्य का वर्णन कर उसके चरित्र के औदात्य को सिद्ध कर दिया है। अटल और लाखी के जीवन के अंतिम चित्र प्रभावशाली हैं अवश्य, किन्तु एक बात खटकती है। क्या इस रूप में दोनों का अन्त दिखा देना आवश्यक रहा? क्या लेखक यहाँ भी लाखी के अद्भुत शौर्य को दिखाकर, मानसिंह की सहायता उपस्थिति नहीं दिखा सकता था? ऐसा प्रतीत होता है कि अपनी कथा-वस्तु को समेटने के लिए लेखक ने उन दोनों का शौर्यपूर्ण अंत अभीष्ट समझा।

विजय जगम, वैष्णव पंडित, मजदूरो के नायक और बोधन का जो रूप राजा मानसिंह के सामने प्रस्तुत किया गया है, वह राजकीय गरिमा के अनुकूल नहीं है। बोधन का लेखक ने राजा के सामने जो उद्धत रूप प्रदर्शित किया है, वह भी मध्यकालीन राजा की गरिमा के सर्वथा अनुकूल है और सिकंदर के दरबार में बोधन का शास्त्रार्थ और फलतः बोधन का प्राण-दंड लेखक की स्वनिर्मित पात्रों से पलायन-वृत्ति का द्योतक है। लेखक उसका अंत प्रभावशाली ढंग से भी दिखा सकता था।

बैजू बावरा इतिहास का विवादास्पद पात्र है। लेखक ने जन-श्रुति के आधार

पर उसे राजा मानसिंह का समसामयिक मान लिया है। ऐसा करने के लिए उसे और अधिक पुष्ट प्रमाणों का आधार ग्रहण करना चाहिए था।

मृगनयनी राजा मानसिंह की प्रेरणा-स्रोत है। कथा-प्रवाह में उसकी सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण भूमिका है। वह शौर्य और दृढ़ता की मूर्तिमत् प्रतीक है। लेखक को रानी बनने के पश्चात् उसके शौर्य के प्रदर्शन का अवसर लाना चाहिए था, जिससे वह अपने इस कथन को चरितार्थ कर सकती कि वह जौहर नहीं वरन् शौर्य को अपनाकर आत्म-सम्मान एवं अपने सतीत्व की रक्षा कर सकती है। कथानक में ऐसा मोड़ प्रभावान्वित की दृष्टि से अत्यन्त उपादेय सिद्ध होता है।

कथा-वस्तु के विन्यास में यत्र-तत्र अनावश्यक शैथिल्य और विस्तार आ गया है। इसके मूल में लेखक का ऐतिहासिक तथ्यों के प्रति मोह है। कहीं-कहीं लेखक यह बात भूल गया है कि वह इतिहासकार नहीं वरन् उपन्यासकार है और उसका दायित्व भिन्न है, किन्तु मृगनयनी में ऐसे स्थल बहुत कम हैं जहाँ पर तथ्यात्मक विवृति के पीछे लेखक ने अपने उपन्यासकार के दायित्व को विस्मृत कर दिया हो। परवर्ती उपन्यासों में यह प्रवृत्ति सुस्पष्ट है, यहाँ तक कि कभी-कभी ऐसा प्रतीत होता है कि लेखक उपन्यासकार ब होकर इतिहास-लेखक है। ऐसा प्रतीत होता है कि लेखक या तो अपनी कथा-वस्तु का विन्यास करने में सफल नहीं है, या तो जो ऐतिहासिक तथ्य उसके सामने हैं, उनके उपयोग के लोभ को सवृत्त नहीं कर पाता, जिसके परिणाम स्वरूप कथा-वस्तु के प्रवाह में अनावश्यक गतिरोध उत्पन्न हो जाता है।

‘मृगनयनी’ में वर्मा जी तत्कालीन जीवन का अत्यन्त सुन्दर एवं चित्ताकर्षक चित्र अंकित कर सके हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि तत्कालीन परिवेश को उन्होंने बहुत ही सूक्ष्मता से देखा-परखा है। मध्यकालीन बुन्देलखंड का जन-जीवन कैसा रहा होगा; लोगों के आचार-विचार, व्यवहार कैसे रहे होंगे, उस समय की धार्मिक और सांस्कृतिक चेतना कैसी रही होगी, इन सबका जीवन्त स्वरूप हमें वर्मा जी के इस उपन्यास में प्राप्त हो जाएगा। उस समय का जन-जीवन कितना दुःखमय था। एक ओर विकट दैनन्दिन चर्या, दूसरी ओर आक्रामकों के अनपेक्षित आक्रमणों की विभीषिका, एक ओर खेती और व्यापार की चिंता, दूसरी ओर आक्रामकों की लूट-खसोट की चिंता, एक ओर धार्मिक भावना, ईश्वर की उपासना, मदिरो और देवस्थानों के प्रति अटूट श्रद्धा, दूसरी ओर आँखों के सामने ही मदिरो का भग्न होना, मूर्तियों का भक्षण, अपने आराध्य देवताओं का अपमान, एक ओर विशुद्ध परिवार-भावना, माँ-बहन, पड़ोसी आदि के प्रति ममत्व, श्रद्धा और निश्छल अनुराग, दूसरी ओर निरीह, निरुपाय जन के सामने उसी की पत्नी, बहन, माँ का अविषह्य अपमान। ये सब कितने करुण और कितने भयावह हैं ? कल्पना-मात्र से मन सिहर उठता है। वर्मा जी ने उस समय की सामाजिक

आर्थिक और सांस्कृतिक अवस्था का अत्यन्त मर्मस्पर्शी चित्र प्रस्तुत किया है। उस समय का हिन्दू कितना निस्सहाय था। कोई भी उसका सहायक नहीं था। धर्म के व्याख्याता पंडित और पुरोहित अपनी असहाय्यवस्था में मौन थे, राजपूत पारस्परिक विद्वेष और ईर्ष्या के अनल में आपाद-शोष जल रहे थे, सामान्य जन आधर्म का भी पालन नहीं कर रहा था, वर्णाश्रम की अवस्था और भी विकट हो गई थी, अपने भी पराए होते जा रहे थे, साधु-संन्यासी परम तत्त्व की खोज में स्व-धर्म से विच्युत थे। उस समय ऐसा कोई नहीं था जो निराश, आत्म-केन्द्रित हिन्दू जाति के कर्ण-कुहर में जागरण का शख-नाद फूंक सकता, उस समय ऐसा कोई नहीं था जो हिन्दू जाति की संकुचित वृत्ति को अपनी प्ररोचना के बल पर पारिष्कृत कर महान् सामाजिक भावना के रूप में परिणत कर सकता। वस्तुतः निराश, कुठित, हताश जाति के लिए शौर्यपूर्ण नेतृत्व अपेक्षित होता है। राजा मानसिंह में उस नेतृत्व का आभास मिलता है। किन्तु उस युग में, जबकि चतुर्दिक् भोषण भ्रमा का प्रलयकारी लहाछेह नर्तन हो रहा था, जबकि चतुर्दिक् पारस्परिक विद्वेष की सुलगती हुई अग्नि से गगनमंडल धूमायित था, जबकि विजातीय धर्म और सङ्कृति अपनी प्रखर धार से हिन्दुत्व को कुठित किए जा रही थी, राजा मानसिंह का उदय उत्का पिंड के समान ही प्रतीत होता है जो अपने आस-पास के वातावरण को देदीप्यमान करता हुआ अततः अस्तमित हो गया।

उपन्यासकार जिस जीवन का चित्रण करता है, उसमें विस्तार अधिक होता है, व्यापकता अधिक होती है, फलतः गाम्भीर्य नहीं होगा। महाकाव्य में भी विस्तार और व्यापकता होती है, किन्तु इनके साथ ही गाम्भीर्य भी होता है। यही सबसे बड़ा अन्तर है उपन्यास और महाकाव्य में। महाकाव्य में साम्प्रतिक चेतना अधिक मुखर रहती है, किन्तु उपन्यास में सामान्यतः उसका बाह्य पक्ष ही अधिक रहता है। जिस उपन्यास में बाह्य के साथ आंतरिक पक्ष को भी अभिव्यक्ति होगी, उसमें बिखराव अधिक होगा, कथा-वस्तु का निर्मुक्त प्रवाह नहीं होगा। सामाजिक उपन्यासों में ताल्लस्तॉय का 'युद्ध और शान्ति' और ऐतिहासिक उपन्यासों में आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का 'चारु चन्द्रलेख' उदाहृत किए जा सकते हैं। 'युद्ध और शान्ति' में बिखराव इतना अधिक है कि वह कलात्मक दृष्टि से उपन्यास जैसा प्रतीत नहीं होता और 'चारु चन्द्रलेख' में काल-विशेष के सांस्कृतिक धरातल की इतनी विस्तृत विवृति है कि कथा का निर्वाह निर्बाध भाव से नहीं हो सका है और प्रभावान्वित बाधित हो उठी है। 'मृगनयनी' में ऐसा प्रश्न नहीं है। लेखक चाहता तो जमकर तत्कालीन सांस्कृतिक चेतना का चित्रण कर सकता था। विजय जगम, वैष्णव पंडित, बोधन, बैजू बावरा, मुस्लिम सुल्ला आदि ऐसे पात्र हैं, जिनके माध्यम से सांस्कृतिक चेतना का चित्रण कर सकता था। अनेक कारणों से अभिव्यक्ति नहीं की जा सका था। स्वयं राजा मानसिंह ऐसे पात्र

रहे हैं जो सांस्कृतिक चेतना के अच्छे माध्यम हो सकते थे, किन्तु वर्मा जी ऊपरी स्तर की सांस्कृतिक चेतना को अभिव्यक्त कर उसकी गहराई में जाने से विरत हो गए। फलस्वरूप उपन्यास की सहजता बनी रही। सामान्य स्थिति में यह भी देखा जाता है कि जब कोई लेखक सांस्कृतिक धरातल की गहराई में जाता है तो उसकी रचना दुर्बल हो जाती है और कथानक की अन्विति भी बाधक हो जाती है। वर्मा जी ने इस प्रकार दोनों प्रकार के दोषों से अपनी रचना को बचा लिया है और सांस्कृतिक चेतना और धारा को जिस रूप में प्रवाहित किया है, वह अपनी स्वभाविकता के कारण वरेण्य है।

‘मृगनयनी’ में पात्रों की विविधता है। पुरुष पात्रों में राजा मानसिंह सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण है। वह शौर्य का प्रतीक है, किन्तु सहिष्णु और क्षमाशील है। उसमें पौरुष है और औदार्य भी है, दृढता है और परदुःखकातरता भी है। वह बुद्धिमान् और कूटनीति परायण है। धर्म में उसकी सहज आस्था है, किन्तु छुट्टि और परम्परा को कसकर पकड़ने वाला नहीं है। जाति-पाँति के जटिल बन्धन के प्रति उसके मन में उपेक्षा-भाव है। कला के प्रति उसके मन में सहज आकर्षण है। कला में निमग्न होकर कभी-कभी कर्तव्य-पथ से भी विचलित-सा हो जाता है। उस समय मृगनयनी उसकी सहज प्रेरणा बन जाती है। इस प्रकार हम देख सकते हैं कि मानसिंह में अनेक प्रकार के गुण विद्यमान हैं। वह शौर्य का जीवन्त प्रतीक होते हुए भी क्षमाशील है। इसी कारण कला को क्षमा कर देता है। उसमें सबसे बड़ा गुण है प्रजावत्सलता। चाहे युद्ध का समय हो चाहे शान्ति का समय हो उसे सर्वदा अपनी प्रजा के भगल और कल्याण का ध्यान रहता है और सभी वर्ग के प्रजा-जन को समान दृष्टि से देखता है। मृगनयनी प्रेरणा-स्रोत बनकर उसके प्रत्येक कार्य में सहायक सिद्ध होती है।

पुरुष पात्रों में विजयजगम अपनी श्रम की उपासना और कला की आराधना के कारण उल्लेख्य है। बैजू बावरा का भी चरित्र-निर्माण लेखक ने सावधानी से किया है। अटल का पात्र उतना सहज और महत्त्वपूर्ण नहीं हो सका है, जितना उसकी बहन निस्त्री (मृगनयनी) का। निहाल सिंह के अद्भुत शौर्य और पराक्रम के चित्रण में लेखक को अच्छी सफलता मिली है। राजसिंह के मिथ्या अह और थोथले स्वाभिमान को बहुत ही स्वाभाविक रूप में चित्रित किया गया है। महमूद बघर्रा का अतिरंजित चित्र प्रस्तुत किया गया है। गयासुद्दीन और बसीरुद्दीन की दुर्बलताओं को लेखक बहुत ही सूक्ष्मता के साथ दिखा सका है। समस्त पुरुष पात्रों को मानसिंह अपने गौरव और औदात्य से ढक लेता है।

नारी पात्रों में मृगनयनी का चरित्र देदीप्यमान रत्न के समान है। बचपन से लेकर जीवन की अंतिम अवधि तक उसका चरित्र अत्यन्त महीन और उदात्त है। बचपन से अपने भाई अटल की छाया में विपन्नावस्था में भी वह सुख, शांति जीवन

यापित कर लेती है। लक्ष्मी के साहचर्य में वह असीम उल्लास के साथ अरुणा समय व्यतीत कर लेती है। कभी-कभी लाखी से ईर्ष्या-जनित व्यवहार भी कर बैठती है, कभी-कभी किंचित् सकुचिन वृत्ति का भी परिचय दे देती है, किन्तु कुछ देर में सब कुछ भूल जाती है और लाखी के प्रति पूरी आत्मीयता से अपना स्नेह प्रकट करती है। नटों की तडक-भडक को वस्तुओं को देखकर उसे अधिक आश्चर्य या मोह नहीं होता, जबकि लाखी आश्चर्य-चकित और मुग्ध हो जाती है। राजा मानसिंह के प्रेम को स्वीकार कर उसके हाथ में अपना हाथ देकर उसने कहा था—‘मैं नहीं जानती क्या कर रही हूँ। मेरी पत रखना।’ एक अकिंचन को राजरानी का पद मिला, वह गर्वोन्नत नहीं हुई, उसे आत्म-मर्यादा का ही ध्यान रहा और लाखी से विलग होते समय वह कितना कितना रोई थी ! नारीत्व का यह कितना स्वाभाविक चित्रण है।

मृगनयनी में सौंदर्य, शील और शक्ति तीनों का समन्वित रूप है। वह इतनी मुन्दर है कि उसे एक बार जो देख ले वह विस्मित-विमुग्ध होकर उसे देखता ही रह जाए और शील का तो वह जीवन्त विग्रह है। उसके शौर्य को देखकर तो दर्शक आश्चर्य-चकित हो उठता है। सौंदर्य में ऐसी शक्ति मानो दुर्गा का साक्षात् अवतार ! राजरानी के रूप में प्रतिष्ठित होने पर वह अपनी स्थिति अत्यन्त स्वाभाविक रूप में स्वीकार कर लेती है। अपनी सपत्नियों को सापत्न्य भाव से नहीं अपनाती, वरन् उनके प्रति अपना निश्छल प्रेम-भाव प्रदर्शित करती है। सुमनमोहिनी ने अनेक प्रकार से, अनेक रूपों में उसे प्रवर्चित करने का प्रयत्न किया, उसे विष तक देने का प्रयत्न किया, किन्तु मृगनयनी ने कभी भी प्रतिकार की भावना नहीं दिखाई। उसकी स्थिति इतनी दृढ़ थी कि वह सुमनमोहिनी से सहज भाव से प्रतिकार ले सकती थी, पर अपनी उदारता और सहज मानवीय भावना के कारण उसने उसे हर बार क्षमा कर दिया।

लाखी से वियुक्त होने पर वह बहुत अधिक विक्षुब्ध हो उठी थी, उसी लाखी को अपने निकट पाकर वह हलसित हो उठी थी और उसे अपने साथ इतने प्रेम के साथ रखा था कि लाखी को स्वप्न में भी यह कल्पना नहीं हो सकती थी कि मृगनयनी रानी है और वह एक सामान्य नारी। लाखी और अपने भाई की मृत्यु का समाचार उसके लिए वज्र-निपात-सा ही था, तथापि विपत्ति की स्थिति में राजा के शक्ति-सन्तुलन को बनाए रखने के लिए उसने धैर्य धारण किया।

वह कला की उपासिका है। राजा की पत्नी, प्रेरणा एव शक्ति है। वह राजा को कर्तव्य पथ पर बढ़ने के लिए निरंतर प्रेरित करती रहती है। जब कभी राजा में किसी प्रकार की शिथिलता प्रतिभासित होती है, वह उनके शरीर में और मन में नव ऊर्जा उत्पन्न कर देती है। वह आत्म-सुख ही सब कुछ नहीं समझती। उसे सेवा में प्रजा-जन के सुख में यथार्थतः सुख की अनुभूति होती है। वह चाहती है कि वीणा के

तार भी झुकते होते रहे, मदिरो में शंख निनादित होते रहे और अनिवार्य युद्ध की स्थिति में रण-भेरी का निनाद शूर-वीरो को कर्तव्य-पाठ का बोध भी देता रहे। उसकी अंतिम अभिलाषा थी प्रजा का सुख और देश की स्वाधीनता। देश की स्वाधीनता और प्रजा के सुख में ही उसका सच्चा सुख निहित है। इतिहास के पृष्ठों पर वस्तुतः ऐसा ओजस्वी नारी-पात्र सुदुर्लभ है।

लाखी के चरित्र-निर्माण में भी लेखक ने अपनी कुशलता का परिचय दिया है। निन्नी उसकी सखी है। उसके साथ रहने में, शिकार खेलने में उसे आनन्द का अनुभव होता है। अटल के प्रति उसके मन में आकर्षण उत्पन्न होता है और अटल के कहने पर वह प्रतिश्रुत हो जाती है। माँ के आकस्मिक निधन के कारण वह विपन्न हो जाती है और सभी प्रकार से अटल और निन्नी के आश्रित हो जाती है। नटों की चमक-दमक, उनके वस्त्रालंकार आदि को देखकर उसका चित्त चंचल हो जाता है, फिर भी वह अपने चित्त को सयत कर लेती है। निन्नी के समान ही अपने लक्ष्य-भेद में प्रवीण है और कई बार अपने शौर्य का प्रदर्शन भी कर चुकी है। जब निन्नी रानी हो जाती है तो उसके मन में उसके प्रति रचमात्र भी ईर्ष्या जागृत नहीं होती, किन्तु वह निन्नी के पास इसलिए नहीं जाना चाहती कि कहीं उसे निन्नी की चेरी न बनना पड़े। उसमें नारी-सुलभ स्वाभिमान है, किन्तु निन्नी के इतने निकट होते हुए भी वह उसके स्वभाव की विशालता को न समझ सकी। उसमें दृढ़ता एवं यथेष्ट साहस है। वह नटों के साथ जाने के लिए तत्पर हो जाती है। वह जातीय अवमानना को सहन करने के लिए तैयार नहीं और साथ ही अपने स्वाभिमान की रक्षा के लिए अपनी निन्नी के पास भी जाना रुचिकर नहीं समझती। वह स्वयं अपने मार्ग का निर्माण करना चाहती है। मगरोनी में पहुँचने पर जब उसे गयासुद्दीन के आक्रमण का समाचार मिलता है, वह क्षण मात्र के लिए विचलित हो उठती है और पिल्ली के षड्यन्त्र की बात जानकर मन ही मन निश्चय कर लेती है, किन्तु अटल को नटों की दुरभिसन्धि के सम्बन्ध में कुछ भी नहीं बताती, क्योंकि वह उस विषम परिस्थिति से सुरीत्या परिचित है और जानती है कि अटल से कह देने पर स्थिति और भी जटिल हो जाएगी, वह विवेक से काम नहीं ले सकेगा। नरवर के किले में जाने के लिए उतावली हो जाती है, किन्तु नटों के जाल से सरलता से बच नहीं पाती। फिर भी वह परिस्थिति को अपने वश से जाने नहीं देती। पिल्ली के सामने अपनी कृत्रिम विवशता का परिचय देकर उसके समस्त रहस्य को जान लेती है और मन ही मन अपना करणीय निर्धारित कर लेती है, किन्तु इस स्थिति में भी अटल को परिस्थिति की अवगति नहीं होने देती। पाठकों को उसके ऊपरी व्यवहार को देखकर आश्चर्य होता है, किन्तु लेखक की योजना में उसका दृढ़ निश्चय अतर्निहित है। समस्त नटों के उतर जाने पर पिल्ली के उतरते

समय वह रस्सी काट देती है। उसके लिए पिल्ली सर्वाधिक घृण्य है और उसका उच्छृंखल व्यवहार उसकी दृष्टि में अक्षम्य है। उसने पूरे साहस के साथ नटो से प्रतिबोध लिया है और नरवर किले को आक्रामको से बचाया है। इस स्थिति में उसने जिस शूरता, धीरता और साहस का परिचय दिया है, वह सर्वथा अनिर्वचनीय है।

ग्वालियर में मृगनयनी के साथ वह बहुत ही निश्छल भाव के साथ रह सकी। उसने ऐसी कोई समस्या उपस्थित नहीं की, जिससे मृगनयनी को किसी प्रकार की उलझन होती। वह तो वस्तुतः मृगनयनी की छाया है। यदि मृगनयनी प्रश्न है तो वह उदार उत्तर है। कला की उपासना में, मृगनयनी के सान्निध्य में उसे अवर्ष्य आनन्द का अनुभव होता है। राईगढ़ी में जाना उसे रच मात्र भी रुचिकर प्रतीत नहीं होता, किन्तु कर्तव्य की डोर में बँधी वह वहाँ जाती है और अपने जीवन का अतः किले की रक्षा में साहस और दृढ़ता के साथ शत्रुओं का सामना करते हुए कर देती है। वह अपनी मृत्यु से और भी महान् बन गई। वस्तुतः लाखी का पात्र अपनी दीप्ति और आभा में मृगनयनी के समकक्ष है।

इन पात्रों के अतिरिक्त सुमनमोहिनी और कला के पात्रों को भी लेखक ने उभारा है। सुमनमोहिनी ईर्ष्या और द्वेष के कारण ज्वलनशील स्वभाव की नारी है। वह कुत्सित कृत्यों में ही रस लेती है। कला की एक विशिष्ट भूमिका है। वह राजसिंह के गुप्तचर के रूप में काम करती है किन्तु बैजू के कारण अपने उद्देश्य में सफल नहीं हो पाती और अतः भूमितियों को मुसलमानों द्वारा भजित देखकर और राजसिंह को विवश पाकर पराभूत हो जाती है। वह कला की उपासिका है। इस कारण कला का निष्कर्षण विध्वंस देखकर उसका हृदय आन्दोलित हो उठता है। उक्त समस्त नारी-पात्रों में मृगनयनी और लाखी दोनों ही लेखक की अनुपम सृष्टि हैं।

‘मृगनयनी’ के माध्यम से वर्मा जी ने मध्यकालीन भारत, प्रधानतः बुन्देलखण्ड का सामाजिक और सांस्कृतिक जीवन चित्रित करने का प्रयत्न किया है। ऐतिहासिक उपन्यासकार अतीत में गोते लगाते समय भी अपनी दृष्टि वर्तमान पर केन्द्रित रखता है। वस्तुस्थिति तो यह है कि वह अपने वर्तमान से ही परिचालित होकर अतीत के शृंखलित है। राष्ट्रीय जागृति एवं नव जागरण को और तीव्रता से प्रोत्तेजित करने के उद्देश्य से ही वर्मा जी ने राजा मानसिंह और मृगनयनी के आख्यान का पुनराख्यान और व्याख्यान प्रस्तुत किया है। मानसिंह और मृगनयनी के जीवन-वृत्त एवं क्रिया-कलाप से राष्ट्रीय चेतना के एक सुन्दर रूप का आभास मिलता है और देश-भक्ति की दृढ़ भित्ति प्राप्त हो जाती है।

इस उपन्यास की शैली सहज है और भाषा का प्रवाह स्वाभाविक है। आचलिक शब्दों का सटीक प्रयोग बुन्देलखण्डी जन-जीवन को सजीव कर देता है। वर्मा जी ने



वातावरण की निर्मिति में भाषा का भी यथोचित उपयोग किया है। पात्रों के अनुकूल भाषा रखी गई है। वर्मा जी में कल्पना का अभाव नहीं है, किन्तु कवि-कल्पना नहीं है। तथापि प्रकृति-चित्रण के ऐसे अनेक सुरम्य स्थल इस उपन्यास में प्राप्त हो जाते हैं, जिन्हें काव्यात्मक कहा जा सकता है। साधारणतः भाषा शुद्ध और परिष्कृत है। कहीं-कहीं भाषा-रूप में शैथिल्य है। 'चोकने', 'रोद', 'खँडहल', 'लखना' (देखना के अर्थ में), 'भोह', 'भेसे' आदि शब्द-रूप चिन्त्य हैं। 'उस पर लाखी या निन्नी ने तीर नहीं चला पाया।' (पृष्ठ ५३) 'पाना' के साथ सकना के अर्थ में 'ने' विभक्ति का प्रयोग नहीं होता। 'अन्यत्र स्थानों पर' (पृष्ठ ७४) 'अन्य स्थानों पर' होना चाहिए। कुछ ऐसे शिथिल और व्याकरण-विरुद्ध प्रयोग मिल जाते हैं। एक बात अवश्य है। उपन्यास लेखक का भाषा पर जैसा अधिकार चाहिए, वर्मा जी स्यात् वैसा अधिकार नहीं रखते। भाषा के वे वशवर्ती हैं, भाषा उनकी वशवर्तिनी नहीं।

कथा-वस्तु-विन्यास में किंचित् शैथिल्य, इतिवृत्त के कतिपय नीरस और अनावश्यक अंश, कुछ पात्रों के अस्वाभाविक विकास, प्रभावान्विति की दृष्टि से कतिपय घटनाओं के अनपेक्षित विकास और भाषागत शैथिल्य के बावजूद 'मृगनयनी' एक सुन्दर कृति कही जा सकती है।

## दिव्या

‘दिव्या’ यशपाल का ऐतिहासिक उपन्यास है। लेखक ने इस उपन्यास में बौद्ध कालीन जीवन का काल्पनिक चित्र अंकित किया है। लेखक के ही शब्दों में ‘दिव्या’ इतिहास नहीं, ऐतिहासिक कल्पना मात्र है। ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर व्यक्ति और समाज की प्रवृत्ति और गति का चित्र है। लेखक ने कला के अनुराग से काल्पनिक चित्र में ऐतिहासिक वातावरण के आधार पर यथार्थ का रंग देने का प्रयत्न किया है। तत्कालीन जीवन का इतिहास-पृष्ठ धूमिल है। इसी कारण लेखक को बहुत-कुछ कल्पना के सहारे ही भागे बढना पडा है। वस्तुतः इस ऐतिहासिक उपन्यास का मूल उद्देश्य तत्कालीन जीवन के रूप-चित्र के माध्यम से भारत के अतीत गौरवमय इतिहास का शब्द-चित्र प्रस्तुत करना है। सतत परिवर्तनशील जीवन में मानवता के विकास को ध्यान में रख कर ही लेखक ने इस ऐतिहासिक उपन्यास की रचना की है। वर्तमान जीवन की कटुता से पलायन इस उपन्यास का उद्देश्य नहीं है, वरन् अतीत के जीवन को चित्रित कर लेखक ने मानवता के भावी विकास की ओर संकेत किया है। उसे यह विश्वास है कि मानवता समस्त परिवर्तनों के मध्य विकसित होती रहेगी। उसके विकास-पथ में आने वाले समस्त अन्तराय स्वयमेव दूरीभूत हो जाएँगे।

यशपाल जी यथार्थवादी लेखक हैं। उन्होंने अपनी रचनाओं में मार्क्सिय सिद्धांत-पक्ष को व्यावहारिक रूप प्रदान करने की चेष्टा की है। ऐतिहासिक उपन्यास के लेखक के सामने सदा ही यह जटिल समस्या रहती है कि वह अतीत जीवन को चित्रित करते समय वर्तमान जीवन की समस्याओं एवं सिद्धांत-पक्ष को किस रूप में प्रस्तुत करे, जिससे उनका सहज-स्वाभाविक विकास रचना के मध्य से ही प्रस्फुटित होता हुआ प्रतीत हो, क्योंकि आरोपण का खतरा सदा ही विद्यमान रहता है। यशपाल जी ने इस रचना में विशेष सावधानी के साथ अपने सिद्धान्त-पक्ष को रखा है। इस कारण कहीं पर भी सहज स्वाभाविक विकास प्रतिष्ठित प्रतीत नहीं होता। उपन्यास की मूल समस्या के रूप में वर्ग-संघर्ष और अभिशप्त नारी-जीवन को लिया गया है। मद्र गणराज्य के सामाजिक

जीवन को उनकी समस्त अच्छाइयों और बुराइयों के साथ अंकित किया गया है। धार्मिक प्रवृत्तियों ने जन-सामान्य के जीवन को किस रूप में प्रभावित किया था, इसका अत्यन्त सूक्ष्म विश्लेषण उपन्यासकार ने किया है। एक ओर वर्णाश्रम व्यवस्था की स्थापना की छटपटाहट का व्यक्तीकरण है और दूसरी ओर बौद्ध धर्म की छत्र-छाया में निखिल मानवता को समरूप देखने की चेष्टा की अभिव्यक्ति है। मद्र के शासन-तंत्र में भी इन्हीं धार्मिक भावनाओं के प्राधान्य के कारण आंतरिक अव्यवस्था दृष्टिगत होती है। वर्णाश्रम व्यवस्था की स्थापना की व्यग्रता रुद्रधीर और उसके सहयोगियों में परिलक्षित होती है, किन्तु आरम्भ में मद्र की शासन-व्यवस्था के कारण उन सबको अपने मुँह की खानी पड़ती है और पृथुसेन को वर्ण के आधार पर अपमानित-तिरस्कृत करने के कारण रुद्रधीर को देश-निष्कासन का दंड भोगना पड़ता है। दूसरी ओर बौद्ध धर्म को राजकीय सश्रय प्राप्त होने के कारण सारी धार्मिक व्यवस्था का कुछ दूसरा रूप ही ऊपर-ऊपर से प्रतिभासित होता है, परन्तु वर्णाश्रम व्यवस्था के अग्रदूतों की भावना धुमायित होते हुए भी विलीन नहीं हो पाती, वरन् भीतूर ही भीतर वह और अधिक शक्ति का संचय कर ऐसा उग्र रूप धारण कर लेती है कि उसकी लेलिहाना जिह्वा राजव्यवस्था को भी आत्मसात् कर लेती है। पृथुसेन आदि जो अपनी शक्ति और धन शक्ति के कारण आगे बढ़ गए थे, धकेल दिए जाते हैं और जन्म की शक्ति को महत्त्व प्रदान करने वाली वर्णाश्रम व्यवस्था पुनः प्रतिष्ठित हो उठती है। लेखक ने पूरी कुशलता के साथ धार्मिक संघर्ष को रूपायित किया है और मानव-श्रेष्ठता के इस झूठे आधार को उपहास्य सिद्ध किया है। मानव अपने महीयान कर्म से महान् बनता है, जन्म से नहीं; किन्तु तत्कालीन भारत में जन्म का पलड़ा ही भारी था। यशपाल जी ने उसके खोखलेपन को प्रतिपादित करते हुए उस पर तीव्र प्रहार किया है और यह सिद्ध किया है कि दैवायत्त जन्म स्वायत्त कर्म के महत्त्व को परिम्लान नहीं कर सकता।

इस उपन्यास की कथा-वस्तु का केन्द्र-विन्दु दिव्या है। लेखक ने समस्त परिस्थितियों को इस रूप में अंकित किया है कि प्रत्यक्ष रूप या अप्रत्यक्ष में वे दिव्या के जीवन से सम्बद्ध हैं। उपन्यास के कथानक के आरम्भ में भी और अन्त में भी लेखक ने जाति और धर्म की व्यवस्था पर प्रहार किया है। आरम्भ में पृथुसेन को दिव्या की शिविका में कन्धा लगाने का अधिकार इसलिए नहीं है कि दिव्या ब्राह्मण कुलोद्भव है और पृथुसेन दास-पुत्र। उपन्यास की यही मूल समस्या बन जाती है और इसी कारण दिव्या को प्रवचना का शिक्षक होना पड़ता है और उसका सारा जीवन विषायित हो जाता है। अन्त में पुनः दिव्या के जीवन को विलुलित प्रकटित बनाने में धर्म-व्यवस्था का ही हाथ है। ब्राह्मण कुल में उसकी उत्पत्ति उसके लिए अभिशपित सिद्ध होती है : वह

राजनर्तकी के पद को भी अलंकृत नहीं कर सकती। जितने धार्मिक और राजनीतिक संघर्ष हैं वे सब के सब दिव्या के मूल कथानक की ओर ही अभिसरण करते हैं। उपन्यास का कथानक काल्पनिक ही है। इसमें ऐतिहासिकता केवल इतनी है कि इसका सारा वातावरण और परिवेश ऐतिहासिक आधार पर अंकित किया गया है। वातावरण-निर्माण में बौद्ध और ब्राह्मण धर्म का संघर्ष अधिक प्रभावोत्पादक सिद्ध हो सका है।

दिव्या के चरित्र को लेखक ने विभिन्न परिस्थितियों में अंकित कर उसे बहुत कुछ गत्यात्मक रूप में प्रस्तुत किया है। वह अभिजात कुमारिका है। उसके मन में पृथुसेन के व्यक्तित्व के प्रति सहज आकर्षण उद्भूत हो उठता है। वह जानती है कि पृथुसेन दास-पुत्र है और दास-पुत्र तथा ब्राह्मण कन्या का सम्बन्ध सामाजिक और धार्मिक आधार पर विहित नहीं है, परन्तु उसका मन इन सब पर विचार नहीं कर पाता। वह उसके आकर्षक व्यक्तित्व और अप्रतिहत शौर्य पर विमुग्ध हो अपना सर्वस्व उसे अर्पण कर देती है। उसका सारा आत्म-समर्पण अविचारित है। परिणाम की चिन्तना उसे बाधित नहीं कर पाती। किन्तु दासपुत्र पृथुसेन उसकी ऊँचाई तक नहीं पहुँच पाता। परिस्थितियों के किञ्चित् परिवर्तन के कारण वह यह भूल जाता है कि जिसने अनाविल हृदय हो उसका विश्वास किया था और उसे अपना सर्वस्व अर्पित कर दिया था, उसके प्रति भी उसका कुछ कर्तव्य है। आत्मोन्नति के लिए वह अपने पिता के इंगित और विचार को अधिक महत्त्व देता है तथा सीरो को इस कारण अपना लेता है कि उसके माध्यम से वह अधिक से अधिक विकास कर सकता है। जिस दिव्या ने उसे जीवन की प्रेरणा प्रदान की थी, जिस दिव्या ने उसके शक्ति-साहस को शाणित किया था, उसे वह विस्मृत कर बैठता है। प्रवर्चित स्तम्भित दिव्या स्वयं उसके यहाँ आश्रय पाने जाती है, पर उसमें इतनी शक्ति नहीं, इतना साहस नहीं कि वह सीरो के प्रभाव और आतंक से बाहर निकल कर उसके लिए कुछ कर सके। जिस दिव्या का स्वाभिमान इतना प्रबल रहा है कि उसने रुद्रधीर के साथ अपने वैवाहिक सम्बन्ध को इस कारण अस्वीकार कर दिया था कि रुद्रधीर के गृह में उसे सपत्नी-भाव को अपनाना पड़ता, वही पृथुसेन के यहाँ सीरो की सपत्नी बनाने के लिए भी तत्पर थी, परन्तु इतना होने पर भी वह जिस पुरुष का आश्रय चाहती थी, जिसके अश को अपने मोतर सोल्लास धारण किए हुए थी, उसे पा न सकी। जिसका उनसे सहज विश्वास किया था, उसने ही उसके जीवन पर इतना उदग्र प्रहार किया कि वह किसी भी रूप में अपने आप को संतुलित न रख सकी और परिस्थितियों ने उसे इस रूप में विजडित और कर्तव्य-मूढ़ बना दिया कि उसने परिणामों पर विचार किए बिना जीवन सरिता की धारा में अपने आप को उत्क्षिप्त कर दिया।

सभ्रात कुल में पालित दिव्या जीवन-सरिता की धारा में अपने आपको उत्क्षिप्त कर यह अनुभव कर सकी कि जीवन किस प्रकार दारुण और कटक-सकुल है और नारी सामाजिक संरचना में कितनी दुर्बल और अशक्त है। दासी के रूप में उसने जीवन की कटुता को देखा ही नहीं, वरन् पूर्णरूप से अनुभव किया। सद्यः प्रसूता दिव्या अपने पुत्र शाकुल को तृप्ति-क्षुप्ति देखती रह जाती और उसके स्तन का सारा दूध द्विज-पुत्र गटक ले जाता, जिसके लिए वह क्रीत की गई थी। अपने पुत्र के जीवन को बचाने के लिए उसने सारे प्रयत्न किए, यहाँ तक कि बौद्ध-विहार में भी प्रश्रय प्राप्त करने की कोशिश की; परन्तु दासी होने के कारण उसे प्रश्रय न प्राप्त हो सका। बौद्ध-विहार में उसे यह कटु अनुभव हुआ कि दासी वेश्या को तुलना में भी तुच्छ है। दासी दासी होती है, उसका कोई स्वामी होता है, जबकि वेश्या स्वतंत्र नारी होती है। अपने पुत्र को बचाने के लिए वह कुछ भी कर सकती थी, वेश्या भी बन सकती थी, वेश्या बनने का संकल्प भी उसने कर लिया था, किन्तु यमुना-तट पर ब्राह्मण (उसका स्वामी) को देख और उसकी पुकार सुन उसने व्याकुल हो यमुना में पुत्र-सहित आत्म-निक्षेप कर दिया। जिस पुत्र की रक्षा के लिए वह सब कुछ कर सकती थी, उस पुत्र को खोकर वह रत्न प्रभा की सहेली और अत्यन्त अंतरंग अशुमाला के रूप में लोगों के सामने आविर्भूत हुई। दिव्या ने अशुमाला के रूप में सब कुछ पाया : अतुल धन और यश, रत्न प्रभा का स्नेह और अभिजात वर्ग का प्रशंसा-भाव, किन्तु उसके पुत्र का अभाव उसके मन में निरन्तर दरकता रहा। वस्तुतः उसने अपना सर्वस्व खोकर यह सब प्राप्त किया था। यही कारण है कि उसकी प्रशंसा करने वाला अभिजात वर्ग उसकी प्रेम-माधुरी न पाकर उसे काष्ठ-पुत्तलिका-मात्र समझने लगा था। वस्तुतः पत्नी-रूप में तिरस्कृत एवं मातृ-रूप में लाञ्छित दिव्या कला-उपासिका-मात्र रह गई थी। वह कटुता से यह अनुभव कर सकी थी कि नारी का कोई स्वतंत्र अस्तित्व नहीं, वह पुरुष की भोग्या-मात्र है, भोग का उपादान है। उसके कानों में बार-बार मारिश का यह कथन गूँज उठता था—भद्रे, तुम्हारी कला तुम्हारी आकर्षण-शक्ति का निखार-मात्र है जो नारी में सृष्टि की आदि शक्ति है।' कला-उपासना में तत्पर होते हुए भी वह यह नहीं भूल पाती थी कि उसका सारा सौंदर्य, सारी कला-साधना नारीत्व का आकर्षण मात्र है, जिसकी चरम सिद्धि मातृत्व में निहित है, किन्तु उसका मातृत्व बन्धु सिद्ध हो गया था, उसका पत्नीत्व अभिशप्त हो गया था। फलतः वह कला की पुत्तलिका-मात्र रह गई थी। अनेक सभ्रात पुरुषों के आकर्षण और प्रेम-निवेदन को वह ठुकरा चुकी थी, क्योंकि पुरुष को भ्रमर-वृत्ति ने उसे प्रवर्चित किया था। उसका सारा मनोविज्ञान प्रवर्चित और हारे हुए का मनोविज्ञान था। यही कारण है कि वह मारिश के सहज, निश्छल प्रेम-निवेदन को भी स्वीकार न कर सकी।

कला-उपासना में निरत दिव्या (अशुमाला) की कीर्ति-सुरभि सागल में मल्लिका देवी के पास तक भी पहुँची और वह अपनी शिष्या रत्नप्रभा से उसे माँग लाई। उसका अभिलाष था उसे राजनर्तकी के पद पर अधिष्ठित करना, पर वर्णाश्रम व्यवस्था पुनः दिव्या के मार्ग में आया। वह राजनर्तकी पद पर अभिषिक्त न हो सकी और पुनः सागल छोड़ने के लिए विवश हुई। उसे पहली बार सागल छोड़ने के लिए विवश होना पड़ा था लोक-लज्जा के कारण, परन्तु इस बार आत्म-सम्मान ने उसे छोड़ने के लिए विवश किया। पहली बार अपनी मातृतुल्या दासी के साथ पाथशाला का मार्ग खोजते-खोजते भटक गई थी, किन्तु इस बार उसमें इतना दृढ़ विश्वास और दृढ़ अहंभाव था कि उसने सहज रूप में ही पाथशाला का मार्ग पूछ लिया था और जन-मेदिनी उसकी अनुगता था। पहली बार वह छिन्नमूला और हतभागिनी थी, पर दूसरी बार उसका आत्म-बल उसका सम्बल था। अनुभव ने उसे परिपक्व बना दिया था। और पाथशाला में वर्णाश्रम व्यवस्था के अधिष्ठाता ने जब उससे उसका हाथ माँगा तो वह स्वीकार न कर सकी, क्योंकि वह जानती थी कि आचार्य की पत्नी हो जाने पर वह स्वातन्त्र्य-भावना से वंचित हो जाएगी। चीवरधारी पृथुसेन का धर्म की शरण जाने का आह्वान उसे रुचिकर प्रतीत नहीं हुआ, क्योंकि जीवन से पलायन को वह धर्म नहीं मानती थी और धर्म का आडम्बर बौद्ध-विहार की उस घटना के कारण उसकी आँखों के सामने नाच उठा, जिसने उसे विवश-आर्त बना दिया था, जिसके कारण वह अपने पुत्र से वंचित हुई थी और जिससे उसे यह बोध हुआ था कि वेश्या स्वतंत्र नारी होती है। इसके साथ ही वह यह बात भी नहीं भूली थी कि पृथुसेन ने उसे कितनी निष्ठुरता के साथ प्रतारित किया था। वह अन्त में मारिश को अपना सकी, क्योंकि वह सुख-दुःख की अनुभूति के आदान-प्रदान में विश्वास करती थी और ऐसा करने के लिए मारिश तत्पर था। वह पुरुषत्व का अर्पण चाहती थी और नारीत्व को अर्पित करना चाहती है। आरम्भ की भीर दिव्या अन्त में आकर प्रगल्भ हो जाती है और उसका आत्म-विश्वास उसे मार्ग अन्वेषित करने में सहायता देता है। चारित्रिक विकास की दृष्टि से दिव्या का पात्र बहुत ही सफल है।

दिव्या से ठीक विपरीत पात्र है सीरो का जो अपने समग्र रूप में छल-प्रपञ्च के कर्म में सनी हुई प्रतीत होती है। सत्ता ही उसके जीवन का लक्ष्य है और भोग ही उसकी अभिलाषा है। इन दोनों की प्राप्ति के लिए वह कुछ भी कर सकती है। उसके पास न तो कोई आदर्श है और न तो कोई आचार-विचार। पुरुष रूपी खूँटे में बँधकर रहना वह नारी की दुर्बलता समझती है। जिससे भी वृत्ति मिल जाए, उसी की ओर अभिमुख हो जाने में ही वह अपने जीवन की सार्थकता समझती है। मल्लिका

के व्यक्तित्व को लेखक ने महिमा-मंडित और प्रभावशाली बनाने का यत्न किया है तथा रत्नप्रभा का व्यक्तित्व भी गौरव सम्पन्न है।

पुरुष पात्रों में पृथुसेन के चरित्र को जिस रूप में उभारा गया, उस रूप में उसका विकास नहीं हो सका। लेखक ने उसे शौर्य की प्रतिमूर्ति के रूप में चित्रित किया है, किन्तु आगे चलकर वह अपने पिता प्रस्थ का क्रीडा-कौतुक ही सिद्ध होता है और सीरो के सामने अस्तगत सूर्य के समान निष्प्रभ हो जाता है। उसमें वह चरित्रिक गरिमा भी नहीं है, जिसकी अपेक्षा उसके जैसे पात्र से की जा सकती है। इसी कारण उसका उदय और अस्त दोनों आकस्मिक ही सिद्ध होते हैं। पृथुसेन की तुलना में रुद्रधीर का चरित्र और व्यक्तित्व दोनों अधिक प्रभावशाली है। उसमें चारित्रिक गरिमा भी है। उसमें वर्णाश्रम-व्यवस्था की स्थापना की जो छटपटाहट है, वह उसे निरन्तर क्रियाशील बनाए रखती है और दासपुत्र पृथुसेन के प्रति जो प्रतिहिंसा की भावना है, वह निरन्तर जागरूक बनाए रखती है। फलतः वह अपने प्रयत्न में आत्मकाम ही सिद्ध होता है। उसमें पृथुसेन की तुलना में अधिक संवेदनशील हृदय है। वह दिव्या के प्रति जो प्रेम-भाव रखता है, वह उदात्त भूमि पर प्रतिष्ठित है। वहाँ उसके चरित्र में औदात्य है, वहाँ पृथुसेन के चरित्र में औद्धत्य है। उसका चरित्र जिस गुरुता से सम्पृक्त है, पृथुसेन का चरित्र उसका स्पर्श भी नहीं कर सकता। अन्य पुरुष पात्रों में मारिश का पात्र अधिक गत्यात्मक और प्रभावशाली है। लेखक ने उसे अपने सिद्धान्त-पक्ष के निरूपण का साधन बनाया है। उसके माध्यम से ही उसने धार्मिक, सामाजिक विषमताओं पर प्रहार किया है। उसके चरित्र में भी एक विशेष प्रकार का औदात्य है, जिसके कारण उसके सम्पर्क में आने वाला व्यक्ति उसकी ओर खिंचता जाता है। स्पष्ट वक्ता होने के कारण उसमें एक प्रकार का औद्धत्य लक्षित होता है, किन्तु वह औद्धत्य केवल बारी का औद्धत्य है, स्वभाव का नहीं। वह स्वभाव से ऋजु और निष्कपट है। यही कारण है कि दिव्या उसके आकर्षण से मुक्त न हो सकी और अंत में उसी का प्रश्न ग्रहण कर सकी।

इस उपन्यास का वैचारिक धरातल बहुत ही पुष्ट है। लेखक ने जीवन के वैषम्य की ओर संकेत ही नहीं किया है, वरन् उन पर कसकर प्रहार किया है। धार्मिक और सामाजिक रूढ़ियों-मान्यताओं को उसने व्यंग्यात्मक रूप में प्रस्तुत किया है और उनकी निरर्थकता की ओर संकेत कर दिया है। जन्म के आधार पर श्रेष्ठता की भावना पर प्रहार करते हुए लेखक पृथुसेन से कहलाता है—'जन्म का अपराध? यदि वह अपराध है तो उसका मार्जन किस प्रकार संभव है? शस्त्र की शक्ति, धन की शक्ति, विद्या की शक्ति, कोई शक्ति जन्म को परिवर्तित नहीं कर सकती। कोई शक्ति जन्म के अपराध का मार्जन नहीं कर सकती। जन्म के अन्याय का प्रतिकार क्या मनुष्य देव से ले?...'

या उससे ले जिसने अपने स्वार्थ के लिए जन्म के असत्य अधिकार की व्यवस्था निर्धारित की है ?—हीन कहे जाने वाले कुल मे मेरा जन्म अपराध है ? अथवा द्विज कुल मे जन्मे अपदार्थ लोगो का अहंकार ?’ जातिगत श्रेष्ठता की भावना पर लेखक ने केवल प्रहार ही नहीं किया है, बरन् यह सकेत भी किया है कि यह श्रेष्ठता की भावना मूलरूप मे द्विज वंश का अहं भाव है, जिसकी आड में द्विज वंश अन्य वर्ग को शासित और अभिभूत करता है ।

परलोक की भावना पर प्रहार करते हुए मारिश कहता है—“मूर्ख, तूने और तेरे स्वामी ने परलोक देखा है ? यह विश्वास ही तेरो दासता है । तू स्वामी के भोग के अधिकार को स्वीकार करता है, यही तेरी दासता है । तू सकट से पलायन कर रक्षा चाहता है, यही तेरी निर्बलता है । सकट सब स्थान और समय मे तेरे साथ रहेगा । सकट का पराम्भ कर । पराभूत होना ही पाप है । उसका फल तू तत्काल भोगेगा । तू स्वतन्त्र ‘कर्ता’ है । स्वतन्त्रता अनुभव करना ही जीवन है । पराभूत सजीव होकर भी मृत है । निर्मय हो ! जीवन के लिए युद्ध कर ! मृत्यु भय का अन्त है । जीवन मे उत्तेजित हो ! कायर मत बन !” वस्तुतः यह मारिश का जीवन-दर्शन है । वह अप्रत्यक्ष को कोई महत्त्व नहीं प्रदान करता, प्रत्यक्ष ही उसके लिए सब कुछ है । जीवन के सकट से पलायन वह कायरता समझता है और परलोक की भावना को शोषण का कवच । उनकी दृष्टि मे मनुष्य की स्वतन्त्रता सर्वोपरि है । बन्धन स्वनिर्मित है । यदि मनुष्य कायर न बने और साहस के साथ आगे बड़े तो वह स्वतन्त्रता का अनुभव कर सकता है । मारिश की दृष्टि मे कर्म-फल का विधान भीषण आडम्बर है, शोषण का एक तरीका है ।

पुरुष के लिए नारी भोग्य है, केवल भोग्य है । दयिता, पत्नी, प्रेयसी, जननी सबसे परे वह केवल भोग्या है, भोग का उपकरण मात्र है । विषम परिस्थिति मे फँसी दिव्या अपनी धात्री से कहती है—“नारी है क्या ? माताल वृक ठीक ही कहता है अम्मा ! और रुद्रधीर, कोमल पृथुसेन, अभद्र मारिश और माताल वृक नारी के लिए सब समान हैं । जो भोग्य बनने के लिए उत्पन्न हुई है उसके लिए अन्यत्र शरण कहाँ ? उसे सब भोगेगे ही ।” यह कितना कटु यथार्थ है । आज के अति विकसित जीवन में भी समान अधिकार की बात करने वाली नारी व्यावहारिक धरातल पर भोग्या ही है । पुरुष की दृष्टि बदली नहीं है ।

भाग्य और कर्म-फल के प्रसंग पर अपनी व्याकुलता व्यक्त करते हुए मारिश कहता है—‘भाग्य और कर्मफल से क्या अभिप्राय ? भाग्य का अर्थ है मनुष्य की विवशता और कर्मफल का अर्थ है, कष्ट और विवशता के कारण का अज्ञान !’ वस्तुतः मनुष्य अपनी विवशता और अज्ञान के कारण ही अनेक प्रकार के दुःख भोगता है और उन्हें



भाग्य तथा कर्मफल के नाम देकर चुप बैठ जाता है। इस उपन्यास में अपने दृष्टिकोण को प्रस्तुत करने में लेखक यथेष्ट रूप में सफल रहा है। उसका सारा प्रयत्न सहज-स्वाभाविक ही प्रतीत होता है। इसके मूल में एक तो उस काल की कथावस्तु है, जिस पर अभी तक यथेष्ट प्रकाश नहीं पड़ा है और दूसरी ओर ऐसे पात्रों का चयन है जो लेखक की विचारधारा के सहज बाहक बन गए हैं। मारिश ऐसा पात्र है, जिसके माध्यम से लेखक को अपनी विचार-धारा व्यक्त करने का सुभीता अधिक मात्रा में प्राप्त हो सका है। वैचारिक दृष्टि से इस उपन्यास का अपना विशेष महत्त्व है। जीवन और जगत् की अनेक समस्याओं को लेखक ने अपनी दृष्टि से देखने का सफल प्रयत्न किया है।

लेखक की शैली ऐतिहासिक उपन्यास के उपयुक्त है। भाषा-प्रयोग में भी उसने पूरी सावधानी दिखाई है, किन्तु भाषा में सहज प्रवाह नहीं आ सका है, कृत्रिमता लक्षित हो जाती है। कल्पना-प्रवणता होने के कारण लेखक के लिए बहुत ही अच्छा अवसर रहा है और यदि वह चाहता तो भाषा का बहुत ही समजस प्रवाह निर्मित कर सकता था, किन्तु भाषा-प्रयोक्ता के रूप में वह अधिक सफल नहीं रहा है। औपन्यासिक शिल्प-विधि की दृष्टि से यह उपन्यास सफल है। कथावस्तु और वातावरण-निर्माण में उसने पूरी कुशलता का परिचय दिया है और चरित्र-निर्मिति की दृष्टि से भी वह अधिक सफल है। समग्र रूप से देखने से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि एक ऐतिहासिक उपन्यास के रूप में दिव्या एक सफल कृति है।

## बाणभट्ट की आत्मकथा

आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी की यह प्रथम औपन्यासिक कृति है। द्विवेदी जी ने इसे बाणभट्ट की कथा न कहकर आत्मकथा कहा है। उनके इस कथन का विशेष महत्त्व है। यह केवल इतना ही नहीं है कि आत्मकथात्मक शैली में लिखा गया उपन्यास है, वरन् लेखक की दृष्टि में यह आत्मकथा है, पूर्णतया अभिनव प्रयोग है। इसमें कोई संदेह नहीं कि लेखक ने 'कथामुख' और 'उपसहार' को सप्रत्ययात्मक रूप में प्रस्तुत करने की चेष्टा की है और पाठकों के समक्ष इस कथानक को इस रूप में योजित किया है मानो लेखक ने किसी पुरानी कथा को ही किञ्चित् परिवर्तन के साथ हिन्दी में प्रस्तुत भर कर दिया है, जिसमें मात्र टिप्पणियाँ उसकी हैं और सारी कथा पूर्व लिखित है। यथार्थ का आभास प्रस्तुत करने के लिए ही लेखक ने ऐसा किया है, क्योंकि ऐसा करने से ऐतिहासिक परिवेश की निर्मिति में उसको यथेष्ट साफल्य प्राप्त हुआ है और केवल इसी दृष्टि से यह अभिनव प्रयोग है, अन्यथा आत्मकथात्मक शैली में लिखा गया एक ऐतिहासिक उपन्यास होने के कारण यह ऐतिहासिक उपन्यास-परम्परा में एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण कड़ी के अतिरिक्त और किसी भी रूप में विलक्षण नहीं कहा जा सकता। 'बाणभट्ट की आत्मकथा' कहना सत्याभास की प्रस्तुति का प्रयास भर है, क्योंकि सुविज्ञ पाठक इसे ऐतिहासिक उपन्यास के अतिरिक्त और किसी दूसरे रूप में ग्रहण नहीं कर सकते। यह प्रश्न ही उपस्थित नहीं होता कि पाठक इसे बाणभट्ट की आत्मकथा के रूप में स्वीकार कर ले। द्विवेदी जी ने इस उपन्यास की अभिव्यंजना-शैली और भाषा-प्रयोग के माध्यम से यह दिखाने का प्रयत्न किया है, कि यह आत्मकथा 'कादम्बरी' और 'हर्षचरित' की ही परम्परा में आती है। इसे साहित्यिक आति की निर्मिति का प्रयत्न कहा जा सकता है, परन्तु इससे यह स्थापित नहीं किया जा सकता कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' को सामान्य तथा विशिष्ट पाठक बाणभट्ट की आत्मकथा समझने की भूल करेंगे। 'कथामुख' और 'उपसहार' में लेखक ने जिस कौशल को अपनाया है, वह प्रायोगिक दृष्टि से भले ही सफल हो, पर प्रभाव की दृष्टि से कोई

विशेष महत्त्व नहीं रखता और जहाँ तक अभिव्यजन-प्रणाली एवं भाषा-प्रयोग का प्रश्न है, यह सहज रूप में कहा जा सकता है कि अनेक प्राचीन साहित्यिक उक्तियों की छाया से गर्भित वह शत प्रतिशत द्विवेदी जी की वस्तु है। उनका व्यक्तित्व धूमिल नहीं पडा है और अपनी वर्णना में वे निरपेक्ष नहीं हो सके हैं। अतः हम निश्चयपूर्वक इस निष्कर्ष पर आ सकते हैं कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' नाम्ना आत्मकथा है, परन्तु विषय और तत्त्व की दृष्टि से आत्मकथात्मक ऐतिहासिक उपन्यास है।

यथार्थभास की प्रस्तुति के लिए लेखक ने कथामुख में लिखा है—शीर्षक के स्थान पर मोटे-मोटे अक्षरों में लिखा था—'अथ बाणभट्ट की आत्म-कथा लिख्यते'। 'आत्म-कथा लिख्यते' अन्य पुरुषात्मक होने के कारण यथार्थ के आभास को झुठला देता है और इससे यह स्पष्ट सकेत मिल जाता है कि किसी अन्य व्यक्ति (स्वयं पात्र नहीं) के द्वारा लिखित कथावस्तु आत्म-कथा न होकर कथा, जीवनी, कहानी या और कुछ हो सकती है। अतः यथार्थ के आभास के लिए तथाकथित प्राप्त पांडुलिपि में इस प्रकार के शीर्षक को लाकर लेखक ने स्वयं यथार्थाभास को भग कर दिया है।

'बाणभट्ट की अन्यान्य पुस्तकों की भाँति यह आत्मकथा भी अपूर्ण ही है,' लेखक ने इस ओर सकेत इसीलिए किया है, जिससे पाठकों को यथार्थ की भ्रांति हो जाए; परन्तु जिस रूप में इस उपन्यास का अंत होता है, वह अस्वाभाविक नहीं है; वरंच इस प्रकार के अन्त से इसका प्रभाव और गहरा गया है।

लेखक ने साहित्यिक जाँच के आधार पर यह सिद्ध किया है कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' और 'कादम्बरी' की शैली में ऊपर से बहुत साम्य दिखता है, आँखों का प्राधान्य इसमें भी अन्य इन्द्रियों की अपेक्षा अधिक है—रूप का, रंग का, शोभा का, सौंदर्य का इसमें भी जमकर वर्णन किया गया है, पर इतने से ही साहित्यिक जाँच समाप्त नहीं हो जाती। कथा को ध्यान से पढ़ने वाला प्रत्येक सहृदय अनुभव करेगा कि कथा-लेखक जिस समय कथा लिखना शुरू करता है उस समय उसे समूची घटना ज्ञात नहीं है। कथा बहुत कुछ आजकल की 'डायरी' शैली पर लिखी गई है। ऐसा जान पड़ता है कि जैसे-जैसे घटनाएँ अग्रसर होती जाती हैं वैसे-वैसे लेखक उन्हें लिपिबद्ध करता जा रहा है। जहाँ उसके भावावेग की गति तीव्र होती है वहाँ वह जमकर लिखता है, परन्तु जहाँ दुःख का आवेग बढ जाता है वहाँ उसकी लेखनी शिथिल हो जाती है। अन्तिम उच्छ्वासों में तो वह जैसे अपने ही में धीरे-धीरे डूब रहा है। जहाँ तक 'कादम्बरी' और 'बाणभट्ट की आत्मकथा' की शैली के साम्य का प्रश्न है, यह बात सहज रूप में

कही जा सकती है कि यह सफल अनुकृति है, और द्विवेदी जी की प्रतिभा के योग के कारण अनुकृति जैसी प्रतीत नहीं होती, वरन् हिन्दी जगत् में अपनी नव विचित्रि के कारण अभूतपूर्व एव रमणीयक प्रतीत होती है । इसके अनिरिक्त यह कहना कि यह कथा बहुत कुछ 'डायरी' शैली में लिखी गई है, अपने आप में भ्रामक है । इसकी कथा सुगठित और सुनियोजित है । कथा में जहाँ-कहीं मथरता है अथवा क्षिप्र-चटुल प्रवाह है, उसका उत्तरदायित्व लेखक की मनोभूमि पर डाला जा सकता है और अंतिम उच्छ्वासो में कथा की समाप्ति के लिए लेखक की छटपटाहट है । कथा-प्रवाह के अविच्छिन्न निर्वाह के लिए अपार धैर्य आवश्यक होता है, परन्तु अधिकांश लेखक अत तक पहुँचते-पहुँचते उतावले हो जाते हैं, इस कारण वे अपनी कथा की परिसमाप्ति को समजस व्यवस्था नहीं दे पाते । द्विवेदीजी भी अंतिम उच्छ्वासो में धैर्य का परिचय नहीं दे सके हैं । ऐसा प्रतीत होता है कि उनमें कथा को समाप्त कर देने की बेचैनी है । संभव है इसका कुछ दायित्व 'विशाल भारत' के सम्पादक पर भी हो । अतः उपसंहार में द्विवेदी जी द्वारा प्रस्तुत तर्कों का प्रत्याख्यान कर यह सहज रूप में सिद्ध किया जा सकता है कि यथार्थ का आभास खोखला पड़ गया है और सहृदय पाठक इसे बाणभट्ट की आत्म-कथा के रूप में न स्वीकार कर द्विवेदी जी द्वारा प्रस्तुत बाणभट्ट की आत्म-कथा के रूप में ही ग्रहण करेंगे, जिसमें उनका यथेष्ट आत्म-निवेशन है और इस आत्म-निवेशन के माध्यम से उन्होंने बाणभट्ट से तादात्म्य ही स्थापित नहीं किया है, अपितु उनकी भूमिका को अपना कर उन्हीं की आँखों से निखिल विश्व को देखने की चेष्टा की है । अतः इस आधार पर 'बाणभट्ट की आत्मकथा' कहने में किसी प्रकार की विप्रतिपत्ति नहीं होगी ।

आलोचक एक प्रश्न और उठाते हैं कि यह प्राचीन आख्यायिका की शैली में लिखा गया उपन्यास है । संस्कृत में गद्य से युक्त वह रचना आख्यायिका कही जाती है, जिसके शब्द, अर्थ और ममाम अविलष्ट तथा अव्य हो तथा जिसमें उच्छ्वास हो । उसमें नायक अपने घटित चरित्र को स्वयं कहता है, समय-समयपर भावी घटनाओं के सूचक वक्त्र तथा अपवक्त्र (दोनों छंद प्रकार) रहते हैं । वह कवि (कथाकार) के अभिप्राय विशिष्ट किन्हीं कथनों से चिह्नित तथा कन्याहरण, युद्ध, प्रेमियों के वियोग और अम्युदय से समन्वित रहती है ।<sup>१</sup> 'बाणभट्ट की आत्मकथा' का स्वरूप में आख्यायिका के लक्षण के कतिपय तत्त्व स्पष्टतः परिलक्षित होते हैं : यह गद्यमयी रचना तो है ही, इसका कथानक उच्छ्वासो में विभक्त है, इसका कथानायक अपने घटित चरित्र को स्वयं कहता है और इसमें कन्याहरण, युद्ध, वियोग, अम्युदय आदि भी यथास्थान अंकित हैं । लेखक की

आलंकारिक अभिव्यजन-शैली भी आख्यायिका के अनुकूल ही है। द्विवेदी जी ने इस आख्यायिका-शैली को सामिप्राय अपनाया है। प्राचीनता की आभास-निर्मिति के लिए ऐसा किया गया है, किन्तु इस रचना का स्वरूप इतना अधिक औपन्यासिक है कि किसी को यह भ्रम भी नहीं हो सकता कि यह आख्यायिका-शैली में लिखा गया है।

आत्मकथात्मक उपन्यास में चरित्र-चित्रण का प्रश्न अत्यन्त जटिल रहता है और प्रधानतः प्रधान पात्र जो स्वयं कथा कहता है, उसके चरित्रिक विकास को अंकित कर सकता अतिरिक्त कला-कौशल पर निर्भर करता है। इस प्रकार के उपन्यास में लेखक सर्वज्ञता की शैली को नहीं अपना सकता और अपने चरित्र नायक के सम्बन्ध में अपनी ओर से कुछ भी कहने का अवसर नहीं निकाल सकता। उसके चरित्र पर प्रकाश डालने के उसके साधन सीमित ही सिद्ध होते हैं। उसके निजी क्रिया-कलाप, अन्य पात्रों के साथ उसके व्यवहार तथा उसके सम्बन्ध में अन्य पात्रों की प्रतिक्रियाएँ ये ही साधन हैं, जिनसे वह अपने चरित्रनायक के चरित्र को आलोकित कर सकता है। आत्मकथात्मक उपन्यास में सर्वदा एक खतरा रहता है, या तो चरित्रनायक का अपमूल्यन हो जाता है या तो अतिमूल्यन, किन्तु सामान्य रूप में अतिमूल्यन के स्थान पर अवमूल्यन की संभावना अधिक रहती है। आचार्य द्विवेदी जी ने पूरे कौशल और सजगता के साथ बाणभट्ट के चरित्र को उरेहा है। फलतः अवमूल्यन और अतिमूल्यन के खतरों से बचकर चरित्र का अत्यन्त स्वाभाविक विकास हो सका है। बाणभट्ट अपने बारे में जब स्वयं कुछ कहता है, तो उससे उसका चरित्र अवमूल्यित रूप में हमारे सामने आता है, परन्तु उसके क्रिया-कलाप से पाठकों का भ्रम दूर हो जाता है। पाठक यह विश्वास करने के लिए विवश हो जाते हैं कि बाणभट्ट सहज मानवीय सकोच के कारण अपने आपको अवमूल्यित रूप में प्रस्तुत कर रहा है, अन्यथा वह एक ऐसा पात्र है जिसकी अपनी मर्यादा है, जिसके अपने सस्कार हैं और जिसकी रुचियाँ परिष्कृत हैं। 'मैं स्त्री-शरीर को देव-मंदिर के समान पवित्र मानता हूँ', जो इस रूप में सोच सकता है, उसका चरित्र कितना उदात्त होगा। नारी-मन में उसके प्रति जो सहज श्रद्धा-भाव एवं विश्वास-भाव जागरित होता है, उसके मूल में उसके चरित्र का औदात्य है जो उसकी कथनी में नहीं है बल्कि करनी में है। निपुणिका ने अपने आपको बाणभट्ट के लिए समग्र भाव से उत्सर्जित कर दिया, इसके मूल में उसका पौरुष एवं उसका शारीरिक सौंदर्य नहीं है, वरन् उसका मनः सौंदर्य है। वह नारी के प्रति जो सहज निष्पेक्ष भाव रख पाता है, वह अयस्कान्त के समान नारी पर असीम प्रभाव डालता है और उसे अपनी ओर खींच लेता है। उसके कारण ही निपुणिका अपने भाव-सुमनों से उसे नीराजित करने के लिए समुत्सुक थी और उसी कारण से उज्जयिनी की गणिका मदनश्री भी पराभूत हो मन ही मन उसे प्यार

करने लगी थी। इतना ही नहीं, वरन् भट्टिनी का सयमशील मन भी अनायास ही उसकी ओर ढरक गया था। निपुणिका की दृष्टि में बाणभट्ट पृथ्वी पर शरीरधारी देवता है और भट्टिनी की दृष्टि में अपर कल्पकवि कालिदास। अन्य जिन नारी पात्रों के सम्पर्क में वह आया है, प्रायः सभी उसकी ओर श्रद्धा-भाव से झुके हैं और उसमें ऐसा कुछ पाया है जो सामान्य स्थिति में पुरुषों में दुर्लभ होता है।

बाणभट्ट में स्वाभिमान की आँच है, जिसमें किंचित् औद्धत्य भी मिला हुआ है। कुमार कृष्णवर्धन के साथ वह जिस निर्भीकता और औद्धत्य से बात कर सका, वह उसके चरित्र के दूसरे पक्ष को उद्घाटित करता है। उससे यह प्रतीत होता है कि जीवितानुभव में वह कितना कच्चा है। भट्टिनी के मुक्ति-प्रकरण में उसने जिस साहस का परिचय दिया था, उसका अत्यन्त भीषण परिणाम भुगतना पड़ सकता था। कुमार कृष्णवर्धन के समक्ष औद्धत्य प्रदर्शित कर उसने अपने अपराध को द्विगुणित कर लिया था। यह तो वस्तुतः कुमार का सौजन्य था कि उसने बाणभट्ट की निर्भीकता की प्रशंसा ही नहीं की, वरन् यहाँ तक कहा—‘मैंने आज से पहले तुम्हारे जैसे ब्राह्मण को क्यों नहीं देखा, यही सोच रहा हूँ।’

अघोर भैरव की दृष्टि में भण्ड और भीरु होते हुए भी बाणभट्ट धीरे-धीरे उन्हें प्रिय लगने लगा था। यह असल में उसके आन्तरिक गुण का परिणाम था। लेखक ने इस केन्द्रीय पात्र का गठन पूरी सतर्कता से किया है और उसके चरित्र को अनेक पक्षों से आलोकित किया है। इसमें कोई सदेह नहीं कि बाणभट्ट आदर्श पात्र है, किन्तु है मनुष्य और लेखक ने उसके उस मनुष्य-रूप को उसकी समस्त सबलता-दुर्बलता के साथ अंकित कर दिया है। वह भी हाड-माप का पिंड है। उसमें भी राग तत्त्व अपने पूर्ण विकास के साथ है। यह कहना कि निपुणिका उसके प्रति प्रेमार्द्र थी और वह निरपेक्ष-अनसक्त था, अपने आप में भूल होगी। निपुणिका के प्रति उनका मोह इससे ही प्रतिभासित हो उठता है कि निपुणिका के आकस्मिक अन्तर्धान के कारण उसने नाट्य मंडली तोड़ डाली और अपने नाटक की पांडुलिपि शिप्रा की क्षिप्र चटुल तरंगों को भेट कर दी। निपुणिका की मृत्यु के पश्चात् बाणभट्ट के कानों में ये शब्द गूँजते रहे—‘मैंने कुछ भी नहीं रखा, अपना सब कुछ तुम्हें दे दिया और भट्टिनी को भी दे दिया। दोनों में कोई विरोध नहीं है। प्रेम की दो परस्पर विरुद्ध दिशाएँ एकसूत्र हो गई हैं!’ बाणभट्ट कितनी गहराई से इस मर्मतुद वेदना को अनुभूत करता है। निपुणिका के नारी-सुलभ सहज ज्ञान ने बहुत पहले उसे यह बोध करा दिया था कि भट्टिनी और बाणभट्ट दोनों एक दूसरे के आकर्षण केन्द्र में अनजाने ही आ गए हैं और दोनों एक दूसरे की ओर अज्ञात रूप में बढ़ते जा रहे हैं। उन्माद की अवस्था में सहज ईर्ष्यावश उसने भट्टिनी से कहा था कि गंगा की धारा में

भट्टिनी इसलिए क्रोध पड़ी थी कि उसे पूर्ण प्रत्यय था कि बाणभट्ट उसे डूबने नहीं देगा और बाणभट्ट अपने अन्तर्मन से भी इसी निष्कर्ष पर आया था कि वह किसी भी रूप में भट्टिनी को डूबने न देता, क्योंकि भट्टिनी के सहज आकर्षण से वह बंध चुका था और भट्टिनी भी मुक्त नहीं थी। उसके सहज अभिजात्य और कौलीन्य ने तथा बाणभट्ट की सहज संकोच भावना ने इस अन्तर्व्यापिनी मृदुल भावना को अभिव्यक्ति के स्तर पर आने से रोके रखा। इसीलिए निपुणिका ने वासवदत्ता की भूमिका में बाणभट्ट को रत्नावली को सौंप कर मानो प्रेम की दो परस्पर विरुद्ध दिशाओं को एकसूत्र कर दिया। भट्टिनी के प्रति बाणभट्ट की भावना कितनी उद्दाम थी, इसका पता इसी बात से चल जाता है कि उसके पुरुषपुर के प्रस्थान की बात सुनकर भट्टिनी ने व्याकुल होकर कहा था—‘जल्दी ही लौटना।’ परन्तु बाणभट्ट की अन्तरात्मा के अतल गह्वर से कोई चिल्ला उठा—‘फिर क्या मिलना होगा?’ लेखक का कथन है कि इस कथा में सर्वत्र प्रेम की व्यजना गूढ़ और अदृष्ट भाव से प्रकट हुई है, अपने समग्र रूप में सही है।

निपुणिका और भट्टिनी दोनों प्रधान नारी पात्र हैं। लेखक ने दोनों पात्रों को सहज सहानुभूति के साथ अंकित किया है। उनके बाह्य और आन्तरिक सौंदर्य को अत्यन्त सूक्ष्म रूप में चित्रित किया है। इस उपन्यास में आए हुए समस्त नारी पात्र लेखक की करुणा स्रोतस्विनी के अन्तराल में अपने अस्तित्व पाकर भास्वर हो उठे हैं। चाहे निपुणिका हो, चाहे भट्टिनी, चाहे सुचरिता हो चाहे महामाया, चाहे मदनश्री हो, चाहे चारुस्मिता, द्विवेदी जी ने सबको नारी-गरिमा से अलंकृत रूप में ही प्रस्तुत किया है। द्विवेदी जी की दृष्टि में नारी त्यागमयी है, श्रद्धामयी है और पुरुष के जीवन की पूरक है। किन्तु विडम्बना यह है कि वह समाज में चिर उपेक्षित, तिरस्कृत और अवमानित है। चाहे रानी हो, चाहे दासी हो, चाहे कुलागना हो, चाहे वारागना हो, सभी विवश हैं। सभी पुरुष के हाथ के क्रीडा-कौतुक हैं, सभी अभिशप्त हैं। प्रकृति ने नारी को कोमल-मसृण बनाया है, वह ब्रह्मा की अनुपम सृष्टि है, परन्तु समाज ने उसके जीवन को अभिशप्त बना दिया है, उसकी शोभा, उसकी कोमलता को दलित-लुठित किया है और उसे निदारुण यातनाएँ दी हैं। यही भट्टिनी की दशा है, यही निपुणिका की। इससे विलग न तो सुचरिता है और न तो महामाया। मदनश्री और चारुस्मिता के जीवन की कहानी भी इससे भिन्न नहीं है। सच पूछिए तो लाख-लाख ललनाओं की यही करुण कहानी है। वस्तुतः यह द्विवेदी जी की लेखनी का चमत्कार है कि उन्होंने इस उपन्यास में आए हुए नारी पात्रों को अपूर्व गरिमा से भर दिया है। निपुणिका और भट्टिनी के निर्माण में उन्होंने पूरे कौशल से काम लिया है तथा उनकी सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावना, क्रिया, प्रतिक्रिया आदि को व्यक्त कर उन्हें पूर्णतया

जीवन्त बना दिया है। महामाया और सुचरिता के निर्माण में भी उन्हें यथेष्ट सफलता प्राप्त हुआ है।

नारी-पात्रों के अतिरिक्त पुरुष पात्रों के निर्माण में भी लेखक ने अच्छी सफलता प्राप्त की है। प्रायः प्रत्येक पात्र अपने वैशिष्ट्य का प्रतीक है। अघोर भैरव को तांत्रिक साधना के सिद्ध पुरुष-रूप में अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत किया गया है। उसमें तेजस्विता है, तिग्मता है और साथ ही अजस्र करुणा का अन्तर्वर्ती प्रवाह है। वस्तुतः उसका वैशिष्ट्य उसे अन्यो से विलक्षण सिद्ध कर देता है। आचार्य सुगत भद्र को सौम्य रूप बहुत ही आकर्षक है। उसमें जो तेज है, जो प्रभा-पुंज है और निखिल मानव-जाति के प्रति जो करुणा की भावना है, वह सब हृदयावर्जक, शामक और अत्यन्त महनीय है। कुमार कृष्णवर्धन का निर्माण लेखक ने पूरी कुशलता से किया है। वह एक साथ ही शूरवीर, साहसी, दक्ष और प्रखर राजनयिक सिद्ध होता है। उसके व्यक्तित्व और व्यवहार में जो सहज शालीनता है, वह उसे और भी आकर्षक बना देती है। लोरिकदेव, विरतिवज्र आदि पात्रों की निर्मिति में भी लेखक ने अपनी कुशलता का परिचय दिया है। चडी मंदिर के पुजारी को अतिरिक्त रूप में प्रस्तुत किया गया है। इस कारण वह किंचित् अविश्वास्य-सा प्रतीत होता है।

‘बाणभट्ट की आत्मकथा’ के अधिकांश पात्र आदर्शकृत ढाँचे में निर्मित हैं, उनमें स्थिरता की तुलना में गत्यात्मकता कम है। केवल निपुणिका और सुचरिता के चरित्र में अपेक्षाकृत गत्यात्मकता अधिक है। उपन्यास के आत्मकथात्मक होते हुए भी बाणभट्ट के चरित्र के प्रायः समस्त वैशिष्ट्य उभर कर सामने आ सके हैं, इसी में इस उपन्यास की सफलता निहित है।

इस उपन्यास की अधिकारिक कथावस्तु बाणभट्ट, निपुणिका और भट्टिनी से सम्बद्ध है और अपने स्वरूप में छोटी भी है, किन्तु इस कथावस्तु से सम्बद्ध अन्य अवान्तर कथाएँ भी इसमें हैं जो अधिकारिक कथा को पोषित करती हैं। अघोर भैरव और महामाया की कथा, विरतिवज्र और सुचरिता की कथा, नर्तकी मदनश्री की कथा, वाग्मव्य और यशोवर्मा की कथा आदि ऐसी कथाएँ हैं जो प्रधान कथानक में नए मोड़ लाती हैं और उसे और अधिक मार्मिक बनाती हैं। समस्त कथाओं को लेखक ने इस रूप में सग्रहित किया है कि ऐसा प्रतीत ही नहीं होता कि अवान्तर कथा का प्रकरण आ गया है, वरन् ऐसी प्रतीत होता है कि मूल कथानक के अविभाज्य अंग-रूप में ही वह उन्मीलित हो उठी है। यह वस्तुतः लेखक का रचना-कौशल है कि उसने छोटे से कथानक को कल्पना के रंग से अत्यन्त सजीव और आकर्षक चित्र का रूप दे दिया है। ऐतिहासिक उपन्यास होने के कारण इसकी अधिकारिक कथा-वस्तु का मूल आधार ऐतिहासिक है। बाणभट्ट, श्रीहर्षदेव, कुमार कृष्णवर्धन, राजश्री,



यशोशर्मा, धावक और भवुपाद ऐतिहासिक पात्र तथा देवपुत्र तुवर मिलिन्द भी ऐतिहासिक पात्र हैं। लेखक ने 'हर्षचरित' के प्रथम तीन उच्छ्वासों के आधार पर बाण-भट्ट का निर्माण किया है, किन्तु मूल कथानक उसकी निजी कल्पना है, जिसके माध्यम से उन्होंने तत्कालीन सामाजिक, धार्मिक और सांस्कृतिक जीवन को रूपायित करने का प्रयत्न किया है। लेखक की वर्णना-शैली कथानक के अविच्छिन्न प्रवाह में बाधक सिद्ध हुई है। लेखक जब सौंदर्य का वर्णन करने लगता है तो उपमानों की झड़ी लगा देता है। चाहे नारी-सौंदर्य का चित्रण हो और चाहे प्रकृति-सौंदर्य का, वह उसमें इस प्रकार तन्मय हो जाता है कि यह भूल ही जाता है कि कथानक का प्रवाह अवरोध हो गया है। इसके अतिरिक्त भी लेखक प्रसंगों की खोज में रहता ही है। कोई प्रसंग मिला नहीं कि वह ले उड़ता है और उसके अनेक पक्षों को इस रूप में उन्मीलित करने लगता है मानो उसे कथानक के प्रवाह की कोई परवाह नहीं है। समस्त उपन्यास में इस प्रकार के प्रसंग भरे पड़े हैं, जिन्होंने कथानक के ऋजु सरल प्रवाह को बाधित किया है। यही कारण है कि पूरे उपन्यास में एक प्रकार की मथरता है और क्षिप्र कार्यावस्था का अभाव है। उपन्यास के कथानक के कुछ अंश ऐसे भी हैं जो विश्वसनीय प्रतीत नहीं होते। जैसे—वज्रतीर्थ का समूचा वर्णन और घुन्नगिरि की घटना। धार्मिक अतिचार में विश्वास रखने वाले भले ही इन प्रसंगों को स्वाभाविक रूप में स्वीकार कर ले, किन्तु बुद्धि-विवेक सम्पन्न पाठक के लिए तो ऐसे प्रसंग अविश्वस्य ही सिद्ध होंगे। भले ही लेखक ने धार्मिक अतिचार को दिखाने के उद्देश्य से उन्हें प्रस्तुत किया हो, किन्तु प्रभाव-निर्मिति में वे व्याघातक ही सिद्ध हुए हैं।

एक अपहृत बाला की संक्षिप्त कथा को लेखक ने ऐतिहासिक वातावरण में अत्यन्त भास्वर एवं हृदयावर्जक बना दिया है। सांस्कृतिक पृष्ठभूमि को अत्यन्त सुन्दर रूप में प्रस्तुत किया गया है। हर्षकालीन जीवन-चर्या, आचार-व्यवहार, वेश-भूषा, धार्मिक ऊहापोह आदि का जितना सुन्दर परिचय इस औपन्यासिक कृति से प्राप्त किया जा सकता है, उतना सुन्दर परिचय तत्काल-सम्बद्ध ऐतिहासिक ग्रन्थों के अनुशीलन से भी नहीं प्राप्त हो सकता। तत्कालीन समग्र जीवन का लेखक को इतना अधिक परिचय है कि वह उसे किसी न किसी रूप में अभिव्यक्ति देने के लोभ को सवृत नहीं कर पाया है। परिणाम यह हुआ है कि अनेक स्थलों पर अनावश्यक विस्तार हो गया है और अकाङ्क्ष कीर्तन के कारण कथा का प्रवाह विच्छिन्न हो गया है। इस उपन्यास का वैचारिक धरातल बहुत ही ऊँचा है। वस्तुतः यह एक चिन्तन-प्रधान उपन्यास है, जिसमें अत्यन्त भास्वर विचार-कणिकाएँ आद्यन्त बिखरी पड़ी हैं। जीवन और जगत् के प्रति लेखक का अपना निजी मौलिक दृष्टिकोण है, जिसकी इस रचना में अत्यन्त

सफल अभिव्यक्ति हुई है। 'नर-लोक से किन्नर-लोक तक एक ही रागात्मक हृदय व्याप्त है'। लेखक ने अपनी इस रचना को भी इसी भावना से अनुस्यूत करने की चेष्टा की है और मानवीय धरातल पर नर-नारी के सम्बन्धों की व्याख्या प्रस्तुत की है। उसकी दृष्टि में नारी के सहयोग के बिना समस्त व्यवस्थाएँ क्षूर्ण-विक्षूर्ण हो जाएँगी और सैन्य-सगठन तथा राज-व्यवस्थापन सब फेन-बुद्बुद की भाँति विलुप्त हो जाएँगे। सारा ठाट-बाट ससार में केवल अशांति पैदा करेगा। निषेध रूपा नारी का ब्रह्मा की सृष्टि में बहुत बड़ा महत्त्व है। 'जहाँ कहीं अपने-आप को उत्सर्ग करने की, अपने आप को खपा देने की भावना प्रधान है, वह नारी है—निषेध रूपा नारी। जहाँ कहीं दुःख-सुख की लाख-लाख धाराओं में अपने को दलित द्राक्षा के सामान निचोड़ कर दूसरे को तुप्त करने की भावना प्रबल है, वही 'नारी तत्त्व' है, या शास्त्रीय भाषा में कहना हो, तो 'शक्ति-तत्त्व' है।' उन्होंने वस्तुतः मुक्त कंठ से नारी-महिमा का स्तवन किया है। लेखक मानववादी विचारक है और इस उपन्यास में आद्यन्त उसका मानववादी दृष्टिकोण मुखर है। वैचारिक धरातल पर यह बहुत ही सम्पन्न उपन्यास है। लेखक के विचार-स्फुलिंग पाठक की चेतना को झकझोर देते हैं और उसे जागतिक व्यवस्था और जीवन की विषमताओं पर विचार करने के लिए विवश कर देते हैं और अपने इसी वैचारिक धरातल पर लेखक आधुनिक है।

इस उपन्यास में प्रेम प्रधान तत्त्व के रूप में अभिव्यक्त हुआ है, परन्तु पूरे उपन्यास में आद्यन्त झिझक और लज्जा के भीने आवरण के कारण उसकी अभिव्यक्ति मुक्त रूप में नहीं हो पाई है। लेखक ने अपनी झिझक और लज्जा भावना को अपने पात्रों पर आरोपित कर दिया है। फलतः बाणभट्ट, भट्टिनी और निपुणिका भाव-सभार को लज्जा के अबगुठन में छिपाए ही रहते हैं और उनकी अन्तरालवर्तिनी भावनाएँ एक-दूसरे को स्पष्टित तो अवश्य करती हैं, पर छुईमुई के समान लजा कर मुड़ जाती हैं। सारा प्रेम-व्यापार गूढ़ और अदृश भाव से प्रकट हुआ है। ऐसा प्रतीत होता है कि लेखक में इतना साहस नहीं है कि वह प्रेम-प्रवाह को निर्बाध भाव से प्रवाहित होने की छूट दे दे। परन्तु इसका एक परिणाम अच्छा हुआ है। प्रेम की व्यञ्जना की गूढ़ता ने उसमें ऐसा वैशद्य ला दिया है जो पाठकों को अभिभूत कर लेता है और बाणभट्ट, भट्टिनी तथा निपुणिका के मनोव्यापारों की व्यञ्जना के लिए लेखक को अच्छा अवसर प्राप्त हो गया है।

ऐतिहासिक वातावरण की निर्मिति के लिए द्विवेदी जी ने हिन्दी में कुछ सीमा तक 'कादंबरी' की शैली की अवतारणा की है। इससे हिन्दी की अभिव्यञ्जना-शक्ति बढ़ी है, इसमें कोई सदेह नहीं, किन्तु लेखक की अभिव्यञ्जना-प्रणाली में कृत्रिमता आ गई है, भाषा का सहज प्रवाह अवरुद्ध हो गया है। शब्दों के प्रयोग में भी एक प्रकार

की कृत्रिमता है। अनेक ऐसे शब्द आ गए हैं जो हिन्दी के साँचे में ठीक ढग से नहीं बैठ पाते और लम्बी-लम्बी पदावलियाँ भाषा के प्रसन्न प्रवाह में शैवाल-जाल के समान प्रतीत होती हैं। इतना सब होते हुए भी यह एक सफल आत्मकथात्मक ऐतिहासिक उपन्यास है।

## ‘चारु-चन्द्रलेख’



‘चारु-चन्द्रलेख’ द्विवेदी जी का दूसरा ऐतिहासिक उपन्यास है। यह उपन्यास भी ‘बाणभट्ट की आत्मकथा’ की ही परम्परा में आता है। किन्तु दोनों की शिल्प विधि में किंचित् अन्तर है। ‘बाणभट्ट की आत्मकथा’ को आत्मकथा कहकर उन्होंने पाठकों के सामने एक नया औपन्यासिक प्रतिमा प्रस्तुत किया है, पर ‘चारु-चन्द्रलेख’ में ऐसा कोई प्रयास नहीं है। परन्तु लेखक ने स्वयं इसमें दो बातें चिन्तय देखी हैं— ‘प्रथम तो यह है कि इस पूरी (या वस्तुतः अर्धुरी) कथा में चन्द्रलेखा का लिखा अंश बहुत कम है। बाकी अंश जो राजा सातवाहन के मुख से कहलाया गया है, किस प्रकार सगत है, यह स्पष्ट नहीं होता। दूसरी बात यह है कि कथा में अनेक प्रसंगों में परवर्ती ग्रंथों की चर्चा की गई है, एक दोहा तो ‘बिहारी सतसई’ का भी आ गया है। अरबी-फारसी के शब्द भी प्रचुर मात्रा में आए हैं।’ पहले दोष के परिमार्जन के लिए लेखक ने अधोस्ताथ के माध्यम से यह बात स्पष्ट की है पत्थर पर खुदी हुई बातें ही सत्य नहीं होतीं, समाधिस्थ चित्त में प्रतिफलित बातें भी इतनी ही सत्य होती हैं। इस कथन से यह बात और स्पष्ट हो जाती है कि यथार्थ का आभास देने के लिए ही लेखक ने उसे पत्थर पर खुदा होना दिखाया है, अन्यथा वह उसके समाधिस्थ चित्त में ही प्रतिफलित हुई है और सामान्य पाठक को इसमें किसी प्रकार की विप्रतिपत्ति नहीं हो सकती। साहित्यिक आति के समुपयोजन के होने पर भी पाठक इस तथ्य से भली भाँति परिचित रहता है कि समग्र रचना में लेखक अपनी समस्त शक्ति और सीमा के साथ विद्यमान रहता है। जहाँ तक परवर्ती ग्रंथों की चर्चा का प्रश्न है और अरबी-फारसी के प्रचुर शब्दों का प्रश्न है, सहज रूप में यह कहा जा सकता है कि ऐतिहासिक परिवेश की निर्मिति में यह लेखक की असफलता है।

‘चारु-चन्द्रलेख’ शीर्षक से यह स्पष्ट प्रतिभासित होता है कि इस उपन्यास का प्रधान पात्र चन्द्रलेखा को होना चाहिए और स्वयं उपन्यासकार ने भी इस बात को चिन्तय माना है कि इसमें चन्द्रलेखा का लिखा अंश बहुत कम है। ऐसी स्थिति में इस

शीर्षक का अचित्य क्या है ? भले ही इस उपन्यास में चन्द्रलेखा का लिखा अंश बहुत कम हो, पर इतना तो सरलता से कहा जा सकता है कि इसकी कथावस्तु में आद्यन्त चन्द्रलेखा अन्तः सलिला सरस्वती के समान विद्यमान है और वह समस्त प्रमुख पात्रों की प्रेरणा-स्रोत भी है। राजा सातवाहन की इच्छा शक्ति तो है ही, विद्याधर भट्ट की क्रियाशक्ति में उसका महत्तर योग है और मैन सिंह (मैना—मदनवती) में जो पुजीभूत शौर्य है, वह भी रानी चन्द्रलेखा से ही शाणित होता है। अतः इस उपन्यास का केन्द्र बिन्दु वही है, जिसके चारों ओर कथा-वस्तु का प्रसार है और वही मूल आकर्षण-केन्द्र है, जिसकी ओर प्रायः सभी प्रमुख पात्र अपनी-अपनी इयत्ता के साथ अभिधावित होते हैं। उपन्यास का शीर्षक चन्द्रलेखा के नाम पर देकर लेखक ने केन्द्राभिसारी प्रवृत्ति की ही व्यञ्जना की है।

यह उपन्यास भी आत्मनेपद में लिखा गया है। आत्मनेपद में लिखित उपन्यास की जो शक्ति और सीमा हो सकती है, वह इस उपन्यास में भी है। प्रधानतः आत्मनेपद में कहने वाले कथानायक के अतिमूल्यन अथवा अवमूल्यन की आशका रहती है। इस उपन्यास के चरितनायक का अन्य पात्रों की तुलना में अवमूल्यन ही दृष्टिगत होता है और कतिपय स्थलों पर कथावस्तु का प्रवाह भी स्वाभाविक नहीं हो पाया है।

उपन्यासकार इस उपन्यास की कथा को भी दैनन्दिन शैली की ही कथा कहता है, क्योंकि 'लेखक आगे घटने वाली घटनाओं से एकदम अपरिचित जान पड़ता है।' परन्तु उपन्यास की कथा सुनियोजित है, भले ही सामान्य रूप में यह प्रतीत हो कि लेखक भावी घटनाओं से अपरिचित है, किन्तु रचना-कौशल को देखते हुए स्पष्ट रूप में यह बात स्वीकार की जा सकती है कि घटना-क्रम पर उसका अधिकार है, वह घटनाओं के अधिकार में नहीं है। वस्तुतः कथा-वस्तु के ताने-बाने को वह पूरे कौशल के साथ निर्मित करता है। यह बात अवश्य है कि इस उपन्यास की कथावस्तु में बिखराव अधिक है। ऐसा प्रतीत होता है कि कथा कहना बहाना मात्र है और तत्कालीन सांस्कृतिक जीवन के सर्वांगीण चित्र को प्रस्तुत करना ही लेखक का मुख्य उद्देश्य है। अवान्तर प्रसंगों की उद्भावना करके लेखक ने मध्य एशिया और समस्त उत्तर भारत के जीवन की वैविध्यमय भाँकी प्रस्तुत कर दी है। फिर भी उसने कथा के अविच्छिन्न प्रवाह के प्रति अपनी सजगता दिखाई है। ऐसा करने के लिए उसे आकस्मिकताओं के माध्यम से कुतूहल का निर्माण करना पड़ा है और यह कुतूहल-निर्मिति इतनी हृदयवर्जक और आकर्षण है कि पाठक अनायास ही अवान्तर धाराओं में निमज्जित हो जाता है, किन्तु फिर भी मूल प्रवाह के प्रभाव से बँधा रहता है।

इस उपन्यास का आधिकारिक कथानक राजा सातवाहन और रानी चन्द्रलेखा से सम्बद्ध है। उसी कथानक के केन्द्र के चारों ओर अन्य कथानक संग्रथित किए गए हैं

जो उसी की शाखा से प्रतीत होते हैं। मध्य एशिया के सांस्कृतिक जीवन, के रूपायन के लिए लेखक ने सीदी मौला नामक पात्र को उद्भावित किया है और उसे आधिकारिक कथानक के साथ जोड़ दिया है। विद्याधर भट्ट, नाटी माता, अमोघवज्र, अक्षोभ्य भैरव, जल्लन आदि ऐसे पात्र हैं जो मुख्य कथा के अपरिहार्य अंग हैं, उनके कारण मुख्य कथानक में अनेक मोड़ आते हैं और साथ ही मुख्य कथानक का स्वाभाविक विकास भी होता है, किन्तु लेखक ने इन पात्रों के माध्यम से तत्कालीन जीवन के धार्मिक, सामाजिक आर्थिक, राजनीतिक समस्त पक्षों को बहुत ही सूक्ष्मता से अंकित किया है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि अपने लक्ष्य को सिद्ध करने के लिए उसे कहीं-कहीं अति नाटकीयता अपनायी पड़ी है और कहीं-कहीं कृत्रिम साधनों से कथा-वस्तु को जोड़ा गया है; परन्तु लेखक की अभिव्यक्ति-प्रणाली इतनी सशक्त है और पाठक को अपने साथ बहा ले जाने की ऐसी अप्रतिहत शक्ति है कि पाठक कथा-प्रवाह में बहता ही जाता है। नागनाथ और रानी चन्द्रलेखा के माध्यम से उपन्यासकार ने तांत्रिक-साधना के अत्यन्त अद्भुत और अविश्वसनीय पक्ष को प्रस्तुत किया है। कोटिवेधी रस के सम्बन्ध में उसने मध्यकालीन अधविश्वासों का ऐसा रूपायन किया है कि पाठक उससे प्रभावित हो उठे, परन्तु प्रबुद्ध पाठक की दृष्टि में अविश्वास बना ही रह जाता है। प्रत्यक्ष रूप में लेखक ने चन्द्रलेखा की प्रत्यक्ष अनुभूति के रूप में उसे रखा है, जिसे चन्द्रलेखा ने भगवती विष्णुप्रिया की आज्ञा से लिपिबद्ध किया था; बाद में लेखक स्वयं उसे प्रत्यक्ष अनुभूति नहीं मानता, वरन् यह प्रतिपादित करता है कि 'अमोघवज्र ने उनके अन्तरतर की वासनाओं और कल्पनाओं की मानसिक उत्सारणा की थी।'<sup>१</sup> रानी स्वयं यह कहकर समस्त घटना को संदिग्ध बना देती है कि 'मैं ठीक कह नहीं सकती कि मैंने जो कुछ देखा है और जिसे भगवती विष्णुप्रिया की आज्ञा से लेखबद्ध किया है, उसमें कितना रहस्य है, कितना भाषा का खेल है, कितना कल्पित है, कितना तथ्य है। मैं केवल इतना ही कह सकती हूँ कि मैंने वही लिखा है जो मुझे प्रत्यक्ष दीखा है।'<sup>२</sup> चाहे जो कुछ हो, कथानक के इस अंश के सम्बन्ध में केवल इतना कहा जा सकता है कि यह संदिग्ध और अविश्वसनीय ही नहीं है, वरन् पूरे उपन्यास का सबसे दुर्बल पक्ष है। इसी प्रकार सीदी मौला ने भोट प्रदेश अथवा मंगोलिया में जो कुछ प्रत्यक्ष देखा था, वह भी इस उपन्यास का दुर्बल पक्ष है। इस प्रकार की घटनाओं की वर्णना के बिना भी लेखक अपनी रचना को सुन्दर रूप में प्रस्तुत कर सकता था और यदि इस प्रकार के अभिचार आदि को दिखाना अभीष्ट था तो वह दूसरे ढंग की शिल्प-विधि अपनाकर कर सकता

१. चार चन्द्रलेख, पृष्ठ ३६५।

२. चार-चन्द्रलेख, पृष्ठ २०७-२०८।

था। असभाव्य को भी सभाव्य रूप में प्रस्तुत करने में ही कला है, परन्तु यहाँ पर कला कला सिद्ध नहीं हो पाई है, क्योंकि अर्मभाव्य असभाव्य और सदिग्ध ही रह गया है। ऐसा प्रतीत होता है कि उपन्यासकार यह सकल्प लेकर चला है कि वह तंत्र, मंत्र, अभिचार आदि से सम्बद्ध तत्कालीन रूढ़ियों और परम्पराओं को आकलित कर उन पर कठोरतम प्रहार करेगा। तत्कालीन भारतवर्ष मिथ्याडम्बरो, धार्मिक अधविश्वासों और अतिचारों की कुहेलिका में आकठ निमज्जित था। सामान्य जन-समूह सिद्धियों से प्रभावित-अभिभूत था। कर्म पर से लोगों का विश्वास उठ गया था और तन्त्र-मन्त्र के माध्यम से सिद्धि-प्राप्ति की भावना बलवती हो उठी थी। निठल्ले, चमत्कार-प्राण ढोंगी साधुओं को जनता ने अपना नेता मान लिया था। इतना ही नहीं, वरन् राजा-महाराजा आदि भी इस प्रकार के ढोंगी सिद्धों की सिद्धियों से चमत्कृत-अभिभूत थे। उनमें कर्तव्य-निर्धारण की शक्ति नहीं थी। धरती पर उनका विश्वास नहीं था, उनकी आँखें सदा आकाश की ओर रहती थी। उन्हें नक्षत्रों से प्रेरणा मिलती थी। तत्कालीन सारा वातावरण कुहेलिकाच्छन्न था। रानी चन्द्रलेखा कोटिबेधी रस के माध्यम से जरा-मरण से मुक्ति का उपाय खोजती थी और उसके माध्यम से ही जन-साधारण के दुःख-दैन्य को दूर करना चाहती थी। राजा सातवाहन में इतनी शक्ति नहीं थी कि वह रानी को ऐसे दुरतिक्रम्य पथ से विचलित कर सकता। विद्याधर भट्ट नक्षत्रों से विजय-पथ खोजते-खोजते दिग्भ्रमित हो गए थे। विषम स्थिति के प्रत्यक्ष दर्शन की शक्ति कुठित हो चुकी थी। उस युग का धर्मनेता भ्रांत था, साधु-सन्यासी भ्रांत थे, राजा भ्रांत था और सामान्य जनता भी भ्रांत थी। समग्र जीवन कलुषित और अभिशप्त था। चरित्र हीनतर सिद्ध हो चुका था और सारा समाज हतदर्प तथा हतवीर्य हो चुका था। लेखक ने अन्धकाराच्छन्न भारतीय जीवन के इतिहास में सातवाहन और चन्द्रलेखा के प्रकाश पूज को इस रूप में प्रस्तुत किया है कि ऐसा प्रतीत होता है कि अकर्मण्यता और परावलम्बन की कुहेलिका छट जाएगी और कुछ समय के लिए आकाश में प्रकाश-पूज लीलायित हो उठेगा। इस दृष्टि से देखा जाए तो लेखक का सारा आयोजन अत्यन्त भास्वर और विराट् प्रतीत होता है।

ऐतिहासिक वातावरण की निर्मिति में लेखक को यथेष्ट सफलता प्राप्त हुई है। वस्तुतः तत्कालीन इतिहास का उसे अत्यन्त सूक्ष्म परिचय है और उस युग के सांस्कृतिक जीवन के कण-कण को मानो वह पहचानता है। इस कारण सारा ऐतिहासिक परिवेश यथार्थ-सा प्रतीत होता है। कही-कही ऐतिहासिकता से विच्युति भी दृष्टिगत होती है। लेखक अनेक स्थानों पर अपनी वर्णना में भी आधुनिक बन गया है। पंचशील आधुनिक संदर्भ में ही विकसित है, जिसकी चर्चा इस उपन्यास में है। वैसे पंचशील

की मूल भावना गौतम बुद्ध से सम्बद्ध की जा सकती है, परन्तु इसका अपने रूप में प्रचलन आधुनिक ही है। प्रजा या जनता की शक्ति को महत्त्व प्रदान करना यह भी अपने मूल रूप में आधुनिक है। इस उपन्यास में उस काल का वर्णन है, जबकि मुसलमानों ने आरंभिक रूप में अपनी सत्ता जमाई थी, उनकी भाषा आदि का अधिक प्रचार-प्रसार नहीं हुआ था। अतः अरबी-फारसी के शब्दों का निस्सकोच प्रयोग वातावरण की निर्मिति में बाधक ही सिद्ध होता है। लेखक ने परवर्ती काल की कुछ प्रवृत्तियों को भी अभिव्यक्ति दी है, जिससे काल-दोष आ जाता है। 'कहियत भिन्न न भिन्न,' यह तुलसीदास की अभिव्यक्ति है, इसके प्रयोग के बिना भी काम चल सकता था। ऐतिहासिक उपन्यासकार को तथ्यों के आकलन में समग्र रूप से ऐतिहासिक होना चाहिए। वह अपने निष्कर्षों में आधुनिक हो सकता है। ऐसा करने पर वह दोषभागी नहीं माना जा सकता।

इस उपन्यास का प्रमुख पात्र है राजा सातवाहन। अन्य पात्रों की तुलना में उसका चारित्रिक वैभव फीका पड़ जाता है। वह वीर है, साहसी है, निर्भीक है, परन्तु ऐसा लगता है कि उसकी निर्णय-शक्ति दुर्बल है। विद्याधर भट्ट की तेजस्विता, वाग्मिता एवं कर्तव्यपरायणता से सामने वह दबा-दबा रहता है। वह स्वयं यह अनुभव करता है कि राजा वह है, किन्तु उससे पूछे बिना ही विद्याधर भट्ट सारे निर्णय ले लेता है। उसे सूचना मात्र दे दी जाती है। तथापि विद्याधर भट्ट पर उसका अडिग विश्वास है। वह जानता है कि भट्ट जो कुछ करता है वह राज्य और राजा के हित के लिए ही। रानी चन्द्रप्रभा के सामने संभवतः वह कुठित हो जाता है, नहीं तो रानी के छेदानुरोध को वह इस रूप में स्वीकार न कर पाता। वह रानी को नागनाथ के अतिचारों में सहभागिनी होने से रोक सकता था, पर रोक नहीं पाया; क्योंकि उसकी किसी भावना को ठुकराना उसके बस की बात नहीं थी। राजा का जो दर्प होता है, उसका भी उसमें किंचित् अभाव प्रतिभासित होता है और यही कारण है कि छोटी-छोटी शक्तियों के सामने भी वह झुक जाता है। राजा का पात्र आद्यन्त इस रूप में विकसित हुआ है मानो वह भट्ट पाद का क्रीडा-कौतुक हो, जिसे भट्ट अपनी इच्छानुसार कार्य-सम्पादन के लिए योजित करता है। राजा सातवाहन के चरित्र का जितना स्वतंत्र विकास होना चाहिए था, उतना नहीं हो पाया है।

राजा सातवाहन की तुलना में विद्याधर का चारित्रिक विकास अधिक स्वाभाविक धरातल पर हुआ है। उसमें सकल शक्ति ही नहीं है, वरन् भरपूर क्रिया-शक्ति है। वार्धक्य के कारण उसकी क्रिया-शक्ति क्षीण नहीं पड़ी है। उसकी दृष्टि बहुत ही भेदक है। सुदूर भविष्य के अन्तराल से भी वह सार वस्तु खोज लाती है। यद्यपि ज्योतिष में उसकी अगाध श्रद्धा है, किन्तु धीर शर्मा के समान वह ज्योतिष ही में नहीं जीना चाहता। उसने यह अनुभव किया है कि नक्षत्रों की गणना करते-करते अपने अपना सारा जीवन



व्यतीत कर दिया, पर कार्य-सिद्धि कभी भी नहीं मिली। वह निरन्तर भटकता ही रहा। इसीलिए तुर्कों का सामना करने के लिए चम्बल-वादी के अभियान के समय उसने नक्षत्रों को नहीं देखा, केवल अवसर को देखा और इसी कारण उसे सफलता भी प्राप्त हुई। इस प्रकार की अप्रत्याशित विजय से उसका उत्साह विवर्धमान हो उठा और वह यह अनुभव करने लगा कि इसी प्रकार साहस और शक्ति का परिचय दे कर देश को विजातीयो-विदेशियों के चंगुल से मुक्त किया जा सकता है। राजनीति, कूटनीति और रणनीति तीनों में उसकी अच्छी गति थी और उनकी समस्त सूक्ष्मताओं में वह पारंगत था। उपन्यासकार ने अनेक स्थानों पर उसकी उक्त नीतियों की सफलता का संकेत किया है। विद्याधर भट्ट में ऐसी आंतरिक शक्ति थी कि उसके सामने आने पर तेजस्वी व्यक्ति भी हतप्रभ हो जाता था। उसकी शक्ति केवल एक बार सीढ़ी मौला क सागने कुठित हुई थी। उसकी स्वामि-भक्ति अकुठित थी। उसके समस्त कार्यों के ताने-बाने के मूल में उसकी अपरिचीम राजभक्ति थी। ऐसा प्रतीत होता है कि वह राजा सातवाहन की क्रिया-शक्ति का जीवन्त विग्रह था।

बोधा विद्याधर की राजनीति, कूटनीति और रणनीति का व्याख्याता था। भट्टपाद की नीतियों का कुशल क्रियान्वय उसकी सफलता थी। वस्तुतः बोधा ही ऐसा माध्यम था, जिससे विद्याधर सफलता के सोपान पर चढ़ पाते थे। लेखक ने बोधा के व्यक्तित्व को कुछ रहस्यात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है। उसकी क्रिया-प्रतिक्रिया को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि हाड़-मांस का पिंड होने पर भी वह ऊर्जा-मात्र है और उसके शरीर के अश-अश में मानो मस्तिष्क की ही शिराएँ हैं, उसका सर्वोच्च चेतना का ही पुजीभूत रूप है, जब तत्त्व उसमें है ही नहीं। उसके समस्त पक्षों को देखते हुए ऐसा प्रतिभासित होता है कि शायद उसके शरीर में हृत्पिंड नहीं है, वह सर्वथा राग शून्य है, किन्तु उसके मन के गहनतम, निभृत कोने में मैना की मूर्ति विद्यमान रही है, जिसने उसे जागतिक धरातल पर प्रतिष्ठित कर उसे मानवीय सवेदना से युक्त सिद्ध कर दिया है। बोधा के निर्माण में लेखक को अच्छी सफलता मिली है।

रानी चन्द्रलेखा के व्यक्तित्व को लेखक ने बहुत ही आकर्षक और हृद्य बनाया है। वस्तुतः चन्द्रलेखा सौंदर्य की प्रतिमान है, 'सुन्दरता को सुन्दर करई', विधाता की अनुपम-अप्रतिम सृष्टि है। लेखक ने अपनी लेखनी की सारी शक्ति लगाकर उसके सौंदर्य के समस्त उपादान जुटाए हैं। उसमें जैसा बाह्य सौंदर्य है वैसा ही आन्तरिक सौंदर्य है : अन्तर्बाह्य का अद्भुत सामंजस्य है। कालिदास ने कहा है कि सौंदर्य को प्रवृत्ति पाप-वृत्ति की ओर नहीं होती, उनका यह कथन चन्द्रलेखा के चरित्र पर पूर्णरूप से चरितार्थ होता है। अन्य रानियों की तुलना में भी चन्द्रलेखा कुछ अधिक प्रतीत होती है।

वह अहमिका के गुजलक से आवृत्त नहीं है। छोटे-बड़े सबके प्रति उसमें समभाव है। अपने हृदय की उन्मुक्तता के कारण ही नागनाथ के प्रति करुणार्द्र होकर वह ढरक जाती है और उसकी विकट साधना में सहयोगिनी बनती है। राजा को जन-जागरण का मंत्र देकर तथा उन्हें सर्वतोभावेनः सहयोग का आश्वासन देकर भी वह नागनाथ की विकट, कृच्छ्र साधना में सहयोग देती है। वस्तुतः इस सहयोग के पीछे भी उसकी लोक-मंडल की भावना का प्राधान्य था, क्योंकि कोटिवेधी रस के द्वारा वह निखिल लोक का जरा-मृत्यु आदि के बन्धन से सर्वदा के लिए मोक्ष चाहती थी, किन्तु उसकी साधना विफल हो गई, उसका मन कुठित हो गया तथा द्विधा-विभक्त उसका व्यक्तित्व न तो समग्र भाव से राजा का ही हो सका और न तो तपः साधना में हो लीन हो सका। उसके मन के किसी कोने में नागनाथ के प्रति भी कोमल भाव उदित हो गया था, जिसने उसे और कुठित बनाया। रानी चन्द्रलेखा राजा के लिए प्रेरणा-स्रोत थी, विद्याधर की योजना में देवी-रूप में सम्पूजित हो समादृत थी, मैना की शक्ति को उपचीयमान करने में सहायक थी, परन्तु उसका स्वाभाविक विकास मानसिक ऊहापोह और द्विविधा के कारण प्रतिरुद्ध हो गया। आरम्भ में जिस शक्ति-तेज-स्फुलिंग रूप में उसकी कल्पना की गई थी, उसका क्रमिक विकास नहीं प्रस्तुत किया जा सका।

मैना-मैनसिंह-मदनवती इस उपन्यास की अभिराम कल्पना है। वह राजा सातवाहन की साक्षात् क्रिया-शक्ति है। अत्यन्त कमनीय नारी विग्रह में मानो वीर रस ही अवतरित हो गया है। नारी-सहज लज्जा और ब्रीडा के अवगुण के भीतर भाँकता वीरदर्प लोमहर्षक प्रतीत होता है। समग्र उपन्यास में वही ऐसा पात्र है, जिसे तत्कालीन ग्रह-नक्षत्रों की माया ने अभिभूत नहीं किया, जिसे तांत्रिक अतिचार ने विजडित नहीं बनाया और जो परम्परा-प्रवाह से अतीत क्षणों की परम्परा में, जीवन के वर्तमान में ही सब कुछ देखने की अभ्यस्त थी। लेखक ने उसका निर्माण ही इस रूप में किया है मानो वह केवल चेतन-पिंड है, जड-तत्त्व से सर्वथा अस्पृष्ट। उसमें जीवन-ज्योति इस रूप में विलासवती हो उठी है कि उससे विद्याधर भट्ट जैसे समर्थ, अपराजेय व्यक्ति उचित प्रकाश पाते हैं। उसमें समय को पकड़ सकने की ऐसी क्षमता है कि सीदी मौला जैसा प्रकृतिस्थ एवं दुरतिक्रम्य व्यक्ति भी अभिभूयमान हो उठता है। उपन्यास में जहाँ से मैना का प्रवेश होता है और जहाँ तक वह रहती है, उसकी प्रखर ज्योति से सारा वातावरण आपूरित-सा प्रतीत होता है। उसमें जो अहैतुक सेवा-भावना है, अपने आप को द्राक्षाफल के समान क्षरित कर देने की जो दुर्दमनीय भावना है, जो अपूर्व तेजस्विता-तिग्मता है और अहैतुक सेवा-भाव में पुष्पवत् मन के वह जाने की आशका को निरस्त करने की जो रुद्धुत क्षमता है, वह सब उसके व्यक्तित्व को महार्घ बना देता है। पूरे उपन्यास में यही ऐसा भास्वर पात्र है जो पाठको

के हृदय-मन्दिर में बहुत देर तक अपनी ज्योतिर्मणि स्मृति को बनाए रखने में समर्थ है। यह द्विवेदी जी की सर्वोत्कृष्ट सृष्टि है।

नाटी माता-नागर-नटी-का सारा बपु ही चतुर चित्रकार के हाथों निर्मित है। लेखक ने उसके प्रत्येक कृत्य में अपूर्व आभिजात्य भर दिया है। वह भगवद् भक्ति की विग्रह है, कला की देवी है और वाग्देवी सरस्वती की दुहिता है। उसकी प्रत्येक क्रिया उसकी भक्ति-भावना से परिचालित होती है, उसकी प्रत्येक गति कृत्य-कला के साँचे में ढली प्रतीत होती है और उसकी वाणी से निःसृत प्रत्येक शब्द वाग्देवी के वरदान-सा मृदुता-कोमलता के साँचे में ढलकर आता है। उसकी अहेतुकी प्रपत्ति-भावना भी अद्भुत है।

भगवती विष्णुप्रिया के व्यक्तित्व में भी इसी प्रकार की मृदुता है, किन्तु उसमें वह आभिजात्य नहीं है जो नाटी माता में है। अमोघवज्र तांत्रिक साधक होते हुए भी यथार्थ दर्शी अधिक है। यही कारण है कि साधनाओं के प्रति विरक्ति व्यक्त करते हुए उसने कर्मण्यता को बढ़ावा दिया है और तांत्रिक आडम्बरो पर कस कर प्रहार किया है। अशोक चक्र, जलन, अक्षोभ्य-भैरव, घुटकेश्वर आदि के व्यक्ति-रूपों को भी लेखक ने पूरी सूक्ष्मता से अंकित किया है और वे अपनी विलक्षणताओं-विशेषताओं के कारण सहज रूप में पहचाने जा सकते हैं।

ऐतिहासिक उपन्यास होते हुए भी इसके अधिकांश पात्र ऐतिहासिक न होकर जन-श्रुति पर आधृत हैं। राजा सातवाहन कभी अवन्तिका का राजा था, इसके सम्बन्ध में इतिहास मौन है। लेखक ने वस्तुतः ऐतिहासिक परिवेश निर्मित कर तत्कालीन जीवन का अत्यन्त सूक्ष्मता से अन्तरंग-बहिरंग परीक्षण किया है। लेखक का मुख्य लक्ष्य, तत्कालीन कुहेलिकाच्छन्न जीवन को वाणी देना था और अपने इस लक्ष्य में उसे अच्छी सफलता भी मिली है। वस्तुस्थिति तो यह है कि मानवतावादी लेखक उस युग की तांत्रिक साधना, अतिचार, कृच्छ्र तपः साधना, सिद्धियों के प्रति अत्यधिक आस्था और जीवन की जड़ता से विक्षुब्ध है। उसे दुःख है कि सामान्य जनता कर्म-पथ पर से विश्वास खो चुकी है। धरती की तुलना में आकाश में उसका विश्वास अधिक है। वह अपने जीवन को नक्षत्रों से परिचालित मानता है। वह अपनी शक्ति का विश्वास खो बैठा है और इस आशा से निष्क्रिय बना हुआ है कि दैवी शक्ति उसकी अपदशा को दूर कर देगी। जिस समाज का कर्म पर से विश्वास उठ जाता है, उसकी किस रूप में अधोधः पतन होता है, उस ओर लेखक ने सकेत कर दिया है। लेखक अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में कहता है—‘धरती पर विश्वास करो। आकाश के ग्रह धरती के गुलाम हैं।’ समग्र देश में जो जड़ता, निष्क्रियता व्याप्त है और सिद्धियों के प्रति जो अनावश्यक मोह परिब्याप्त है, लेखक की दृष्टि में यह देश का दुर्भाग्य है, बहुत बड़ी विडम्बना है और

इसका मूल्य सभी को चुकाना पड़ेगा। 'सबको अपने किए का फल भोगना पड़ता है—व्यक्ति को भी, जाति को भी, देश को भी। कोई नहीं जानता कि विधाता का कर्म-फल-विधान कौन-सा रूप लेने जा रहा है। सारी दुनिया की चिन्ता छोड़ो, अपनी चिन्ता करो। भारतवर्ष की धर्म-व्यवस्था में बहुत छिद्र हो गए हैं।' तापन के माध्यम से लेखक ने देश में जमी कीट की ओर संकेत किया है। वह धार्मिक आडम्बरो को देश के लिए बहुत बड़ा अभिशाप समझता है।

लेखक समस्त जन-समूह को दिङ्-मूढ़ और भ्रमित पाता है। दैवी शक्तियों के प्रति जन-समूह की आस्था और मोह को वह बहुत बड़ी विडम्बना समझता था। केवल दैवी शक्तियों का विश्वास मनुष्य को कहीं का नहीं छोड़ेगा। यही कारण है कि सीदी मौला कहता है—'वे मूढ़ हैं जो भौतिक और दैवी शक्तियों का सामंजस्य नहीं कर सकते।' केवल दैवी शक्ति पर विश्वास करने वाले धीरे-धीरे आत्म-विश्वास खो बैठते हैं। यदि आत्मविश्वास नहीं है तो किसी भी राष्ट्र का भविष्य अधकाराच्छन्न ही माना जाएगा। इसीलिए विद्याधर भट्ट कहता है—'शस्त्र बल से हारना हारना नहीं है, आत्मबल से हारना ही वास्तविक पराजय है। बेटी, सारा-का-सारा देश विदेशियों से आक्रांत हो जाए, मुझे रचमात्र भी चिन्ता नहीं होगी, यदि प्रजा में आत्म-विश्वास बना रहे, अपने गौरवमय इतिहास की प्रेरणा प्राप्त रहे।' सिद्धियों के पीछे दौड़ना केवल भ्रमरचिका है। मनुष्य की सबसे बड़ी शक्ति उसका चरित्र-बल है। साधना-निरत अमोघवज्र के माध्यम से लेखक ने यह सिद्धांत-पक्ष प्रतिपादित किया है—'सिद्धियाँ मनुष्य को कुछ विशेष बल नहीं देती। एक साधारण किसान, जिसमें दया-माया है, सच-झूठ का विवेक है और बाहर भीतर एकाकार है, वह भी बड़े-से-बड़े सिद्ध से ऊँचा है। चरित्र-बल समस्त शक्तियों का अक्षय भंडार है। जिस साधना से यह महाम् शक्ति-स्रोत सूख जाता है, वह व्यर्थ है।' द्विवेदी जी ने उस समाज को पशु कहा है जिसकी स्वतंत्र इच्छा समाप्त हो जाती है। जो रूढ़ियों, आप्त वाक्यों और शास्त्र-विधानों के द्वारा चलाया जाने लगता है। व्यक्ति की पशुता से कहीं अधिक भयंकर होती है समाज की पशुता। भारतवर्ष का वर्तमान समाज इसी पशुता का शिकार है; वह सामाजिक स्वाधीन चिन्तन खो चुका है।' उन्होंने तत्कालीन सामाजिक जीवन के सम्बन्ध में जो निष्कर्ष निकाला है, वह आज के भी सामाजिक जीवन के सम्बन्ध में लागू किया जा सकता है। वस्तुतः 'चार-चन्द्रलेख' चिन्तन-प्रधान उपन्यास है और इसमें आद्यन्त भास्वर विचार-कणिकाएँ बिखरी हुई हैं जो एक ओर तत्कालीन जीवन से सम्बद्ध हैं तो दूसरी ओर हमारे वर्तमान जीवन की ओर भी संकेत करती हैं। इस उपन्यास के कथानक के बिखराव के कारण केन्द्रापसारी प्रवृत्ति आ गई है। उद्भावित अवान्तर प्रसंगों ने कथा के प्रवाह को शिथिल कर दिया है, किन्तु लेखक की लेखनी

मे इतनी शक्ति है कि वह इस उपन्यास के पाठक को बरबस अपनी ओर खींच लेता है और पाठक मंत्रमुग्ध-सा उपन्यास के प्रवाह में प्रवाहित हो उठता है। यह लेखक की अपूर्व सफलता है।

इस उपन्यास का अभिव्यजन-कौशल विशद और अनाडम्बर है। 'बाराभट्ट की आत्मकथा' की अभिव्यजना-प्रणाली सायास प्रतीत होती है, किन्तु इसमें अभिव्यजना-प्रणाली सहज-स्वाभाविक है। भाषा भी प्राजल, स्वाभाविक और प्रसगानुकूल है। कथावस्तु के केन्द्रीय प्रभाव की दृष्टि से उपन्यास कमजोर है, परन्तु चिन्तन-पक्ष, सांस्कृतिक प्रवृत्तियों के विश्लेषण-मूल्यांकन और अनवद्य रचना-कौशल की दृष्टि से इसे सशक्त रचना कहा जा सकता है।

## अपने अपने अजनबी

प्रयोग की दृष्टि से अज्ञेय का प्रत्येक उपन्यास अपना महत्त्व रखता है। 'अपने अपने अजनबी' में उन्होंने पाश्चात्य जीवन की उस विभीषिकामयी स्थिति का मर्मस्पर्शी चित्रण किया है जिससे वहाँ का साधारणतः प्रत्येक व्यक्ति आक्रांत है और जिसमें अपने-अपने भी अजनबी जैसे प्रतिभासित होते हैं। प्रकाशकीय वक्तव्य में ऐसा कहा गया है कि 'मृत्यु से साक्षात्कार' को विषय बनाकर मानव के जीवन और उसकी नियति का इतने कम और इतने सरल शब्दों में ऐसा मार्मिक और भव्य विवेचन शायद ही कोई दूसरा लेखक कर सकता था। 'अश्क' इस उपन्यास को 'यूरोपीय सभ्यता पर व्यग्र' मानते हैं और विश्वभर 'मानव' इसे मृत्यु के साक्षात्कार का उपन्यास न कह 'यूरोप के जीवन पर, जहाँ आत्मीयता की भारी कमी है, गहरा व्यग्र' मानते हैं।<sup>१</sup> रामस्वरूप चतुर्वेदी और डॉ० रघुवंश इस उपन्यास में अस्तित्ववादी प्रतिमानों का प्रयोग तो मानते हैं, किन्तु वे इसे अस्तित्ववादी उपन्यास नहीं कहते।<sup>२</sup> गंगाप्रसाद पाडेय के अनुसार 'इस उपन्यास में यास्पर्स का चिंतनशील शुद्ध अस्तित्ववाद नहीं है। लेकिन इसमें सार्त्र के विकृत अस्तित्ववाद का प्रतिपादन अवश्य हुआ है।'<sup>३</sup> डॉ० देवराज ने इस उपन्यास को अस्तित्ववादियों के से अतिशयित अथवा अतिरजित स्थितियों के साहित्य (लिट्रेचर ऑव एक्स्ट्रीम सिचुएशन्स) की कोटि में रखा है।<sup>४</sup> वस्तुतः लेखक ने इस उपन्यास में अस्तित्ववादी दृष्टि को ही रूपायित करने का प्रयत्न किया है। यह दूसरी बात है कि इस प्रयत्न में उसे यथेष्ट सफलता नहीं प्राप्त हो सकी है।

१. माध्यम (अक्टूबर, १९६४), पृष्ठ ६३।

२. माध्यम,, पृष्ठ ८२-८०, ८३।

३. माध्यम,, पृष्ठ ६०।

४. हिन्दी वार्षिकी १९६१, पृष्ठ १३३।

‘अपने अपने अजनबी’ लेखक की सहज अनुभूति से निष्पन्न उपन्यास नहीं है, बरम् इसमें लेखक आरोपित अनुभूति को लेकर चला है। यही कारण है कि इस उपन्यास में आद्यन्त सहजता नहीं है। पश्चिम का जीवन वैयक्तिक सम्बन्धों की विरलता के कारण हिमावृत उस काठघर के जीवन के समान है जिसमें दो प्राणी परिस्थितिबश बन्द होने के लिए विवश हो गए हैं, किन्तु वे दोनों अपने चारित्रिक-वैशिष्ट्य के कारण एक दूसरे से अजनबी हैं और अजनबी बने रहना चाहते हैं। लेखक ने हिमावृत काठघर और प्लावनग्रस्त धनुषाकार पुल की योजना प्रतीकात्मक रूप में इसी तथ्य पर प्रकाश डालने के लिए की है। अस्तित्ववाद का चरम विकास दो महायुद्धों की विभीषिकामयी स्थिति में हुआ है। यही कारण है कि उसमें विवशता और नैराश्य का स्वर मुखर है और मृत्यु की अनिवार्यता के कारण मानव की असहाय स्थिति का अत्यन्त मार्मिक विवेचन है। मनुष्य का अस्तित्व मृत्युन्मुख है। कोई उसे बचा नहीं सकता। इस निराशामयी स्थिति में वह अपनी सत्ता महाशून्य में उछाली हुई पाता है। लेखक ने ‘अपने अपने अजनबी’ में उसे केन्द्रानुभूति के रूप में चित्रित करने का प्रयत्न किया है।

अस्तित्ववाद में अस्तित्व तत्त्व का पूर्ववर्ती है। मानव-स्वभाव जैसी वस्तु अस्तित्ववादी को स्वीकार नहीं है। प्रत्येक व्यक्ति अपना निर्माण स्वयं करता है। सार्त्र के अनुसार “मानव स्वभाव का कोई अस्तित्व नहीं है, क्योंकि मानव-स्वभाव के सामान्य प्रत्यय के निमित्त ईश्वर नाम की कोई सत्ता नहीं है। मनुष्य साधारण रूप में है। केवल इतना ही नहीं कि वह स्वयं जो होने का विचार करता है, वही वह है, अपितु वह वह है जो होने की इच्छा वह करता है और अस्तित्व के अनन्तर वह स्वयं जो होने का विचार करता है। मनुष्य अपने आपको जो बनाता है, उसके अतिरिक्त वह और कुछ नहीं है।” सार्त्र के इस दृष्टिकोण से यह बात स्पष्ट होती जाती है कि अस्तित्ववादी मानव-विकास को स्वीकार नहीं करते। अज्ञेय को अपनी औपन्यासिक सघटना में ऐसे स्थल नहीं मिले हैं जहाँ वे इस दृष्टिकोण को अपनाने की चेष्टा करते, किन्तु प्रकारांतर से उन्होंने इस पर प्रकाश डाला है। योके ठिठके हुए निःसंग जीवन के सम्बन्ध में सोचती हुई कहती है—“एक ही अन्तहीन लम्बे शिथिल क्षण में मैं जी रही हूँ—जीती ही जा रही हूँ—और वह क्षण जरा भी नहीं बदलता, उस से मस नहीं होता है ! क्या अपने सारे विकास के बावजूद हम मनुष्य भी निरे पोषे नहीं हैं जो बेबस सूरज की ओर उगते हैं ? अँधेरे में भी अंकुर मिट्टी के भीतर ही भीतर सूरज की ओर बढ़ता है, रौंदा जाकर फिर टेढ़ा होकर भी सूरज की ओर ही मुड़ता है।”<sup>१</sup> यहाँ पर विकास का निषेध और मानवीय जीवन की विवशता दिखाना ही लेखक को

अभीष्ट है। मानव जीवन की विवशता की ओर सकेत करते हुए सार्त्र कहते हैं—  
‘सभी जीवित प्राणी अकारण ही उत्पन्न हुए हैं, अपनी दुर्बलता के माध्यम से जीते हैं  
और अकस्मात् मर जाते हैं। .... मनुष्य एक निरर्थक आवेग है। यह निरर्थक है कि  
हम उत्पन्न हुए हैं, यह निरर्थक है कि हम मर जाते हैं।’

अस्तित्ववाद अह. केन्द्रित दर्शन है। अस्तित्ववादी बड़ी प्रबलता के साथ यह  
अनुभूत करता है कि ‘मैं हूँ।’ सार्त्र ने ‘मैं हूँ’ के समाजीकरण का प्रयत्न किया है।  
उनके अनुसार ‘मनुष्य दूसरे के माध्यम से ही अपने आपको जानता है। उसके अस्तित्व  
के लिए दूसरे का अस्तित्व अनिवार्य है।’ इस प्रकार मनुष्य को ‘मैं हूँ’ की अनुभूति के  
लिए दूसरे के अस्तित्व को स्वीकार करना पड़ता है। ‘मैं हूँ’ की अनुभूति सह अस्तित्व  
की भावना में उतनी प्रबलता के साथ नहीं हो सकती जितनी प्रबलता के साथ विरोध  
की स्थिति में होती है। इसी कारण अस्तित्व के अतिरेक को स्वीकार करने वाले  
विरोधात्मक स्थिति को दृढ़ता के साथ अपना लेते हैं। ‘अपने अपने अजनबी’ में योके  
के मन में सेल्मा के प्रति बार-बार विरोध भाव उत्पन्न होता है और उसका विरोध  
भाव जितना प्रबल होता है, उसका अपन अस्तित्व के प्रति मोह उतना ही प्रबल और  
दृढ़ हो जाता है। इसी कारण वह विरोध को कसकर पकड़े रहना चाहती है। यहाँ  
तक कि उसका विरोध चरम विसंगति का रूप धारण कर लेता है। इसी प्रकार सेल्मा  
के मन में भी यान के प्रति विरोध भाव उमड़ आता है और वह चरम सीमा तक इस  
विरोध को दृढ़ बनाए रखती है। अह. केन्द्रित भाव और विरोध के कुछ उदाहरण  
देखिए—

“सेल्मा को एकाएक ऐसा लगा कि दुनिया का मतलब और कुछ नहीं है सिवा  
इसके कि एक वह है और बाकी ऐसा सब है जो कि वह नहीं है और जिसके साथ  
उसका केवल विरोध का सम्बन्ध है। यह विरोध ही एकमात्र ध्रुवता है जिसे उसे  
कसकर पकड़े रहना है, जिसे पकड़े रहने के अपने सामर्थ्य को उसे हर साधन से  
बढ़ाना है।”<sup>१</sup>

“लेकिन इस तरह वह नहीं छोड़ेगी, कभी नहीं छोड़ेगी ! विरोध—एक मात्र  
ध्रुव—जीवन का सहारा...”<sup>२</sup>

“दाम माँग का है, माँग विरोध की स्थिति से उत्पन्न होती है, विरोध ध्रुव है  
और उसे पकड़े ही रहना है...”<sup>३</sup>

१. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ८२।<sup>०</sup>

२. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ६०।

३. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ६१।



दूसरो की उपस्थिति में अपने अस्तित्व को बोध बड़ी तीव्रता से होता है और विरोध की स्थिति में तो अपने अस्तित्व के प्रति सजगता और अधिक बढ़ जाती है। सेल्मा इसी विरोध की स्थिति में अपने अस्तित्व के प्रति सजग है, किन्तु उसे अपने अस्तित्व के साथ ही साथ यान के अस्तित्व का बोध होता रहता है। उससे अपमानित होने पर उसके मन में प्रतिशोध का भाव जागृत अवश्य होता है, पर वह प्रतिशोध लेने में समर्थ नहीं हो पाती। उसकी कृपणता, उसका मोह और विरोध के लिए उसका विरोध बढ़ता ही जाता है और अतिरेक पर पहुँच जाता है। अपनी इन्ही भावनाओं के कारण उस धनुषाकार पुल पर वह अपने आपको नितात अकेली पाती है। अकेलेपन की विवशता भी अस्तित्ववादी दृष्टि की एक विशेषता है। यान के इस कथन से इस बात की पुष्टि हो जाती है—

‘मरेगा तो शायद हम दोनों में से कोई नहीं—तुम्हारी हरकत के बावजूद अभी तो नहीं लगता कि मैं मरने वाला हूँ। लेकिन अगर सचमुच यह बाढ़ ऐसी ही इतने दिनों तक रही कि मैं भूखा मर जाऊँ, तो तुम बचकर कहाँ जाओगी? बल्कि अकेली तो तुम अब भी हो, जबकि मैं नहीं हूँ। और शायद मर ही चुकी हो—जबकि मैं अभी ज़िन्दा हूँ।’

यान के मन में सेल्मा के प्रति कोई विरोध भाव नहीं है। हाँ, उसके व्यवहार के कारण उसके प्रति घृणा जरूर है। किन्तु सेल्मा अपने विरोध-भाव के कारण पूर्णतया भिन्न स्थिति में है। उसकी अपने निजी अस्तित्व के प्रति सजगता जहाँ उसके निजी अस्तित्व को अधिक प्रखर बना देती है, वही दूसरे के अस्तित्व के तिरस्कार के कारण उसका अकेलापन और अधिक घनीभूत हो जाता है। विरोधभाव के साथ अकेलेपन की अनुभूति उसे अत्यन्त व्यापक धरातल पर होती रही है। इनके अतिरिक्त सेल्मा के पूर्वपक्ष में दूसरा कोई अस्तित्ववादी तत्त्व दृष्टिगत नहीं होता। उसने अपनी इन्ही दोनों भावनाओं के कारण अतः जीवन से समझौता कर लिया। यान के साथ विवाह कर लिया। लेखक ने उसके जीवन के इस पक्ष को बहुत ही सुन्दर शब्दों में अंकित किया है—

‘नहीं, अन्त वहाँ पुल पर नहीं था, अन्त यह था जो कि नया आरम्भ था—अंधी गली वह नहीं थी, मोड़ का कोई सवाल ही नहीं था क्योंकि रास्ता ही नहीं था, क्योंकि यह आरम्भ तो झुला आकाश था...जिसमें से एक नया जीवन उपजा—एक नया अनुभव, एक नयी गृहस्थी, तीन सताने; सुख-दुःख के सांकेतिक एक जाल जिसमें जीवन की अर्थवत्ता के न जाने कितने पंखी उन्हीं पकड़े...फिर वह दिन आया कि यान नहीं रहा; पर वह अर्थवत्ता नहीं मिटती, पाए हुए सारे अर्थ चाहे छिन जावे। जीवन सर्वदा ही वह अन्तिम कलेवा है जो जीवन देकर खरीदा गया है और

जीवन जलाकर पकाया गया है और जिसका साक्षा करना ही होगा क्योंकि वह अकेले गले से उतारा ही नहीं जा सकता—अकेले वह भोगे भुगता ही नहीं ।’

यह जीवन का स्वस्थ पक्ष है । अस्तित्ववादी रचनाओं में जीवन का ऐसा पक्ष दृष्टिगत नहीं होता । परमशून्यता या कुछ न होने के भाव को अपनाकर चलने के कारण अस्तित्ववादी सर्जक अपने साहित्य में विसंगतियों को अतिप्रमुखता प्रदान करते हैं तथा जीवन के जुगुप्सित पक्ष के चित्रण में अधिक रस लेते हैं । किन्तु सार्त्र आदि सैद्धांतिक रूप में जीवन के स्वस्थ पक्ष को स्वीकार करते हैं ।

निरपेक्ष अस्तित्ववादी ईश्वर को स्वीकार नहीं करते । किर्केगार्ड ईश्वरवादी थे । इस कारण उनमें आस्था थी, किन्तु निरपेक्ष अस्तित्ववादी ईश्वर को नकारने के कारण आस्था विहीन हैं । किर्केगार्ड के अनुशार मनुष्य ईश्वर से पृथक् कर दिया गया है । इस कारण मनुष्य को गहन गर्त में कूदने का खतरा मोल लेना चाहिए । ईश्वर और मनुष्य के बीच जो बहुत बड़ा व्यवधान है, उसके कारण मनुष्य अपने प्रयत्न से न तो शिव ही प्राप्त कर सकता है और न तो आस्था ही । इस कारण उसे अज्ञात में कूदने का खतरा उठाना चाहिए । अनीश्वरवादी इस व्यवधान को शून्यता-पूर्ण शून्यता की सज्ञा दे देता है, क्योंकि वह ईश्वर को स्वीकार नहीं करता : इस प्रकार शून्यता—कुछ न होने का भाव—केन्द्रीय अनुभूति हो जाती है । अतः इसे आवेग के साथ अपना लिया जाता है । मनुष्य अज्ञात में कूदने का खतरा उठाने के स्थान पर स्वयं अपने को शून्यता में निमज्जित कर देता है । उसे सब कुछ निरर्थक प्रतीत होता है और अनास्था को अपनाते हुए वह भय और कम्पन का अनुभव करता है ।

‘अपने-अपने अजनबी’ के ‘योके और सेल्मा’ अध्याय में योके और सेल्मा के व्यक्तित्व और अनास्था तथा आस्था का संघर्ष दिखाया गया है । सेल्मा ईश्वर में आस्था रखती है । यह आस्था उसके लिए सहज सात्वना नहीं है; भय और कम्पन है, किन्तु योके की अनास्था जगत् की चरम निरर्थकता के कारण उसमें भय और कम्पन उत्पन्न करती है । भय और कम्पन की अनुभूति दोनों को होती है, किन्तु दोनों के परिप्रेक्ष्य भिन्न-भिन्न हैं । सेल्मा ईश्वर और अपने बीच के व्यवधान से जन्य नैराश्य से पीड़ित है, जबकि योके महाशून्यता जन्य नैराश्य से पीड़ित है । सेल्मा इस व्यवधान को मिटाने के लिए अज्ञात में कूदने का खतरा मोल ले सकती है, किन्तु स्वयं अपने को इस शून्यता में निमज्जित कर देती है । नैराश्य और निरर्थकता के अतिरिक्त और कुछ उसे दृष्टिगत नहीं होता ।

सेल्मा—‘लेकिन खतरे के आकर्षण में बहुत कुछ सह लिया जाता है—

डर भी ।'<sup>१</sup>

‘निरै अजनबी डर के साथ कैद होकर कैसे रहा जा सकता है ? नहीं रहा जा सकता ।...मैं तो अजनबी डर की बात कह गई...अभी तो हम-तुम भी अजनबी स है, पहले हम लोग तो पूरी पहचान कर ले ।’

कुछ न होने का भाव—‘हम पहचानते हैं अनिवार्यता, हम पहचानते हैं अंतिम और चरम और सम्पूर्ण और अमोघ नकार—जिस नकार के आगे और कोई सवाल नहीं है और न कोई आगे जवाब ही.....इसीलिए मौत ही तो ईश्वर का एकमात्र पहचाना जा सकने वाला रूप है । पूरे नकार का ज्ञान ही सच्चा ईश्वर-ज्ञान है ।’<sup>२</sup>

‘न होना । न होना...होना, न होना । होना और न होना—और एक साथ ही होना और न होना.....।’<sup>३</sup>

शून्यता की स्वीकृति के साथ निरपेक्ष अस्तित्ववादी विसंगति को स्वीकार कर लेता है । योके के चरित्र तथा उसके व्यवहार में आद्यत इस प्रकार की विसंगति मिलेगी । इसी विसंगति को देखकर कुछ आलोचकों ने योके को न्यूरॉटिक सिद्ध किया है, किन्तु वह न्यूरॉटिक नहीं है । महाशून्यता में समग्र भाव से निमज्जित हो जाने के कारण नैराश्य जनित मनःस्थिति उसे ऐसा व्यवहार करने के लिए विवश बना देती है और उसके चरित्र तथा व्यवहार में अनेक प्रकार के विरोधात्मक तत्त्व समाहित हो जाते हैं । जबकि सेल्मा के चरित्र में जो विरोधात्मकता मिलती है वह मात्र व्यवधान जनित विकलता या निराशा का प्रतिफल है । वह इस नैराश्य से विजित नहीं होती, अपितु उसका सामना करने के लिए तत्पर रहती है, जबकि नैराश्य में सर्वथा निमज्जित हो जाने के कारण योके को सब कुछ निरर्थक प्रतीत होता है । वह अपने आपको सभी प्रकार से असहाय पाती है । दोनों में जो अंतर है वह योके के निम्नलिखित चिंतन से स्पष्ट हो जाता है—

‘और ठीक यही पर फ़र्क है । वह जानती है और जानकर मरती हुई भी जिए जा रही है । और मैं हूँ कि जीती हुई भी मर रही हूँ और मारना चाह रही हूँ ।’<sup>४</sup>

नैराश्य का यह सतत संबुद्धण और मृत्यु का चिंतन योके को सर्वथा दुर्बल बना देता है । उसे चतुर्दिक् यथार्थ के रूप में मृत्यु ही दिखाई देती है ।

१. अपने अपने अजनबी, पृ० १० ।

२. अपने-अपने अजनबी, पृ० ५४ ।

३. अपने-अपने अजनबी, पृ० ५६ ।

४. अपने अपने अजनबी, पृ० ३८ ।

‘शायद यही वास्तव मे मृत्यु होती है, जिसमें कुछ भी होता नहीं, सब कुछ होते-होते रह जाता है। होते-होते रह जाना ही मृत्यु का वह विशेष रूप है जो मनुष्य के लिए चुना गया है जिसमे कि विवेक है, अच्छे-बुरे का बोध है।’<sup>१</sup>

‘अवतरण अगर हुआ है तो मृत्यु का और वह मृत्यु ऐसी नहीं है कि गाने से उसका स्वागत किया जाए !’<sup>२</sup>

निरपेक्ष अस्तित्ववादी सबसे अधिक जोर मृत्यु पर ही देते हैं। किर्केगार्ड भी मृत्यु पर जोर देते हैं, पर निरपेक्षवादियों के समान नहीं। किर्केगार्ड के लिए ‘हमारा जीवन मृत्युन्मुख अस्तित्व है, ऐसी स्थिति है जो अनिवार्यतः मृत्यु की ओर ले जाती है।’ उनके लिए यह एक सुनौती है, जिसकी अनिवार्यता का ज्ञान हमें इन्द्रियातीत पर अपनी दृष्टि जमाने के लिए विवश कर देता है, किन्तु निरपेक्षवादी मृत्यु के सतत चिंतन के कारण अभावात्मक दृष्टि अपना लेते हैं। उनके लिए सब कुछ निरर्थक प्रतीत होता है। सेल्मा और योके मे भी यही अंतर है। सेल्मा विवशता की इस स्थिति मे ईश्वर को ओढ लेना चाहती है, जबकि योके के लिए मृत्यु ही ईश्वर है।

‘हाँ योके, मैं भगवान् को ओढ लेना चाहती हूँ। पूरा ओढ लेना कि कहीं कुछ उघडा न रह जाए।’<sup>३</sup>

योके—‘मैं अगर ईश्वर को नहीं मान सकती तो नहीं मान सकती, और अगर ईश्वर मृत्यु का ही दूसरा नाम है तो मैं उसे क्यों मानूँ ? मैं मृत्यु को नहीं मानती, नहीं मान सकती, नहीं मानना चाहती ! मृत्यु एक झूठ है, क्योंकि वह जीवन का खडन है।’<sup>४</sup>

मृत्यु का सतत चिंतन उसे मृत्यु को नकारने की स्थिति मे ले आता है, किन्तु इस नकार मे मृत्यु की ओर भी स्वीकृति निहित है। उसे चतुर्दिक् निरर्थकता ही निरर्थकता प्रतीत होती है और वह अपने समग्र अस्तित्व को सर्वथा मृत्युन्मुख पाती है। उसका यथार्थ रूप सेल्मा की मृत्यु के अनन्तर देखा जा सकता है, जबकि सर्वत्र उसे मृत्यु की गंध परिव्याप्त दिखाई देती है—

‘व्यर्थ। सब व्यर्थ। वह मृत्यु-गंध नहीं दबती, न दबेगी, सब जगह फैली हुई है, सब कुछ मे बसी हुई है। सब कुछ मरा हुआ है, सड रहा है, घिनीना है—बेपरवाह...’<sup>५</sup>

१. अपने अपने अजनबी, पृ० १८।
२. अपने-अपने अजनबी, पृ० ३४।
३. अपने-अपने अजनबी, पृ० ४२।
४. अपने-अपने अजनबी, पृ० ५५।
५. अपने-अपने अजनबी, पृ० १०७

‘केवल मृत्यु की प्रतीक्षा—मरने की प्रतीक्षा—सड़ने और गधाने की प्रतीक्षा...वह गध पहले ही सब जगह और सब कुछ में है और हम सर्वदा मृत्यु-गध से गन्धाते रहते हैं ।’<sup>१</sup>

जन्म और मृत्यु दोनों रहस्यात्मक होते हैं । जन्म के रहस्य से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि हम अपने अस्तित्व को वरण करने में स्वतन्त्र नहीं हैं । यह हमारे लिए आरोपित है, किन्तु अस्तित्ववादी अस्तित्व की पूर्ववर्तिता को सगत सिद्ध करने के लिए इसे अपना ही वरण सिद्ध करते हैं । अस्तित्ववादी यह स्वीकार करते हैं कि हम जीने के लिए विवश हैं और हम मरने के लिए विवश हैं । हम इस संसार में असहाय छोड़ दिए गए हैं । सार्त्र के अनुसार ‘मेरा भय स्वतन्त्र है, वह स्वतन्त्रता का प्रकाशन है । मैं अपनी स्वतन्त्रता को भय में रख देता हूँ और इस प्रकार मुझे स्वतन्त्रता प्राप्त है ।’ इस प्रकार अस्तित्ववादी भय और विवशता को भी अपनी स्वतन्त्रता स्वीकार कर लेते हैं । लेखक ने ‘अपने अपने अजनबी’ में इस विवशता पर अच्छा प्रकाश डाला है । सेल्मा की अकेले रहने की भावना जानकर योके ने उससे कहा था—

‘अगर वैसा है तो मुझे दुःख है, पर मेरी लाचारी है । यह तो कह नहीं सकती कि मैं अभी चली जाती हूँ । वह मेरे बस का होता—’<sup>२</sup>

वह कितनी विवश है कि वह सेल्मा के अकेले रहने की भावना का सम्मान करने में भी समर्थ नहीं है ।

मनुष्य अपने ऐतिहासिक परिवेश में फँक दिया गया है । वह कुछ भी अपनाने के लिए स्वतन्त्र नहीं है । सेल्मा कहती है—

‘और स्वतन्त्रता—कौन स्वतन्त्र है ? कौन चुन सकता है कि वह कैसे रहेगा, या नहीं रहेगा ? मैं क्या स्वतन्त्र हूँ कि मैं बीमार न रहूँ—या कि अब बीमार हूँ तो क्या इतनी भी स्वतन्त्र हूँ कि मर जाऊँ ।’<sup>३</sup>

सेल्मा अपनी ऐतिहासिक स्थिति को स्वीकार कर लेती है । इस कारण उसकी स्वतन्त्रता की कल्पना देश-कालसापेक्ष है, किन्तु निरपेक्ष अस्तित्ववादी ऐतिहासिक स्थिति के स्थान पर नैराश्य को स्वीकार करते हैं और नैराश्य तथा भय में ही अपनी स्वतन्त्रता प्रक्षेपित कर देते हैं ।

योके की दृष्टि में भी ‘कही वरण की स्वतन्त्रता नहीं है । हम अपने बंधु का वरण नहीं कर सकते—और अपने अजनबी का भी नहीं...’ हम इतने भी स्वतन्त्र

१. अपने-अपने अजनबी, पृ० १०८ ।

२. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ २६ ।

३. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ४७ ।

नहीं है कि अपना अजनबी भी चुन सके ।'<sup>१</sup>

मानव जीवन विवशता और लाचारी का जीवन है । मनुष्य की सत्ता महाशून्य में उक्षिप्त है जहाँ वह कुछ भी करने के लिए स्वतन्त्र नहीं है । स्वतंत्र होने के लिए विवश है क्योंकि वह बेपनाह है ।

अस्तित्ववाद में क्षण का महत्त्व है—अनुभूत क्षण का, काल की अबाध परम्परा का नहीं । 'अपने अपने अजनबी' में लेखक ने अनेक स्थानों पर अनुभूत क्षण की व्याख्या की है ।

'हमारे लिए समय सबसे पहले अनुभव है—जो अनुभूत नहीं है वह समय नहीं है ।'<sup>२</sup>

'समय मात्र अनुभव है, इतिहास है । इस सदर्म में 'क्षण' वही है जिसमें अनुभव तो है लेकिन जिसका इतिहास नहीं है, जिसका भूत-भविष्य कुछ नहीं है, जो शुद्ध वर्तमान है, इतिहास से परे, स्मृति के ससर्ग से अद्विष्ट, ससार से मुक्त ।'<sup>३</sup>

इसके साथ ही अस्तित्ववादी अनुभूति को केवल अनुभूति को सचाई मानते हैं । जो अनुभूत नहीं है उसे सामान्य प्रत्यक्ष के रूप में वे स्वीकार नहीं कर सकते ।

'क्या 'वह है' और 'मैं हूँ' ये दोनों दुनियादी तौर पर अलग-अलग ढग के, अलग-अलग जाति के, अलग-अलग दुनियाओं के ही बोध नहीं हैं ? 'वह है' के जोड़ का बोध यह भी है कि 'वह नहीं है', लेकिन 'मैं हूँ' के साथ उसका उलटा कुछ नहीं है; 'मैं नहीं हूँ' यह बोध नहीं है बल्कि बोध का न होना है ।'<sup>४</sup>

'दुःख और कष्ट की बात—लेकिन दुःख और कष्ट सच कैसे हैं अगर उनका बोध ही नहीं है ।'

ईश्वर भी स्वेच्छाचारी नहीं है । वरण की स्वतन्त्रता किसी को नहीं है और वरण न करने की स्वतन्त्रता भी किसी को नहीं है । सभी जीने और मरने के लिए विवश है । योके ने आत्महत्या के रूप में मृत्यु का वरण किया, पर क्या यह उसका

१. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ११४ ।

२. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ २३ ।

३. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ २३ ।

४. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ५५ ।

वरण था अथवा परिस्थिति जन्य विवशता ? जर्मन सैनिको ने उसकी अन्तरात्मा को आन्दोलित कर दिया । उनके दुर्व्यवहार ने उसकी जिजीविषा समाप्त कर दी । जर्मनो के वेश्या, यह रूप उसे कितना कुत्सित और बीभत्स प्रतीत हुआ । उसने इस प्रकार के जुगुप्सित जीवन से मृत्यु का वरण पसन्द किया । वैसे अस्तित्ववादी के सामने नैतिकता का कोई प्रश्न नहीं है । कामू ने कहा है—यदि हम किसी वस्तु पर विश्वास नहीं करते, यदि किसी वस्तु का कोई मूल्य नहीं है और यदि हम कोई मूल्य स्वीकार नहीं करते तो प्रत्येक बात संभव है और किसी वस्तु का कोई महत्व नहीं है । हत्यारा न तो बुरा है और न तो अच्छा है । असत्-सत् मात्र संयोग या संनक है ।’ किन्तु योके इस सीमा तक अस्तित्ववादी नहीं है । इसी कारण अपमानित-जुगुप्सित जीवन को अपेक्षा मृत्यु को उसने अंगीकार किया ।

अज्ञेय ने एक स्थान पर जीवन की विवर्द्धमान शून्यता एवं जीवन के विघटित मूल्यों का बहुत ही मार्मिक चित्र प्रस्तुत किया है—

‘अजनबी चेहरे, अजनबी आवाजे, अजनबी मुद्राएँ और वह अजनबीपन केवल एक-दूसरे को दूर रखकर उससे बचने का ही नहीं है, बल्कि एक-दूसरे से सम्पर्क स्थापित करने की असमर्थता का भी है—जातियो और संस्कारो का अजनबीपन, जीवन के मूल्य का अजनबीपन ।’

वस्तुतः मानव की वैयक्तिकता सामूहिक जीवन में बहुत बड़ा व्याघात उपस्थित करती है । अस्तित्ववाद वैयक्तिक अनुभूति को ही सार्थक मानता है और कुछ न होने के भाव को अपनाकर जीवन के समस्त मूल्यों को विघटित कर देता है । इस स्थिति में व्यक्ति व्यक्ति के लिए अजनबी-सा ही रह जाता है और मानवीय भाव सहानुभूति, करुणा, ममता आदि के स्रोत सूख जाते हैं ।

अन्त में जगन्नाथन् से सान्निध्य में योके की मृत्यु दिखाकर लेखक ने संभवतः भारतीय दर्शन की यह विशिष्टता दिखानी चाही हो कि एक सामान्य भारतीय के लिए जीवन और मरण उस रूप में पहली नहीं है जिस रूप में एक सामान्य यूरोपीय के लिए । भारतीय के लिए दोनों की सार्थकता है । अतः वह मृत्यु के सतत चिन्तन में लीन रहकर निष्क्रिय नहीं हो पाता, वरन् उसकी अनिवार्यता को जानते हुए ललक के साथ जीवन को अपनाता है ।

इस उपन्यास की शैली में भी एक विशेष प्रकार की शिथिलता है, एक विशेष प्रकार की मथरता है । ऐसा प्रतीत होता है कि क्षण-क्षण प्रवाही जीवन-सलिल सतह की कंकड़ियों से टकरा-टकरा प्रवाहित होता रहता है, रुक-रुक कर, थम-थम कर, क्योंकि भय है कि कहीं आगे बढ़ने पर सतह में कंकड़ियों के स्थान पर शोषक

सिकता की ढेरी न आ जाए जिसमें जीवन-सलिल अपने अस्तित्व को ही खो दे। आशा और आस्था का स्वर नहीं है। इसी कारण एक-एक वाक्य उखड़ा-उखड़ा है और लेखक इस कारण अपने पात्रों को जीवंत भी नहीं बना सका है। दोनों प्रमुख पात्र नियति की पुतलिकाएँ हैं।